Die Komische Oper.

Die

Komische Oper

der

Italiener, der Franzosen und der Deutschen.

Ein

flüchtiger Blick in die Welt, wie sie war und ist.

Von

Freiherrn von Biedenfeld.

Leipzig,
J. O. Weigel.
1818

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

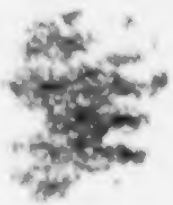
Dem

Großherzogl. Sächs. Hofkapellmeister

Hofrath Dr. F. Liszt

freundlichst gewidmet von dem Verfasser.

Königen und Fürsten widmet man gewöhnlich seine Werke, aus wahrer Verehrung, aus Dankbarkeit, oder aus Sehnsucht nach irgend einem irdischen Glücke. Dem Kunstgenie widme ich diese Blätter: aus wahrer Verehrung für das Genie und für das schöne Mannesherz; aus Dankbarkeit für alle Stunden der herrlichsten Genüsse, welche dieses Genie mir selbst bereitet, für die zahllosen Wohlthaten, welche dieses Herz Hunderten von Leidenden und Bedrängten geschenket hat; aus Sehnsucht, die beseelende Kraft seines Geistes und Willens recht oft an der Spitze unserer Opern und Concerte walten zu sehen, im freundlichen Garten seines Umgangs, im Dufte seiner geistigen Blüthen mich erquicken und Stunden der Vergnügung, die dem Alter so wohl thun, geniessen zu können.



Die Macht der Musik.

Wer einsam steht im bunten Lebenskreise
Und, was das Leben theuer macht, verlor,
Wie bebt sein Herz, trifft eine liebe Weise
Aus ferner Jugendzeit sein horchend Ohr.

Willkommen, Töne! Eures Hauches Fächeln
Weckt eine schlummernde Gedankenwelt;
Verweinte Augen lernen wieder lächeln,
Die düst're Stirn' ist plötzlich aufgehellt.

Der Zephyr, der in reichen Blüthendüften
Des Orients sich hin und her gewiegt,
Verbreitet Balsamhauch noch in den Lüften,
Wenn schon die Blume welk am Boden liegt.

So lebt, ist auch der Traum des Glücks entschwunden,
Erinnerung im Hauche der Musik;
Ein kleines Lied aus fernen bessern Stunden
Bringt uns die alte Seligkeit zurück.

Muſik, du Mächtige! vor dir verſchwindet
Der armen Sprache ausdruckvollſtes Wort;
Warum auch ſagen, was das Herz empfindet?
Tönt doch in dir die ganze Seele fort!

Der Freundſchaft Worte haben oft gelogen,
Es täuſcht die Liebe durch Beredſamkeit;
Muſik allein hat nie ein Herz betrogen
Und viele tauſend Herzen hoch erfreut.

(Helene, Herzogin v. Orleans (?)).

An den Leser.

Wem seit 40 Jahren das Theater stets eine Lieblingserholung gewesen, wem es ein Hauptgegenstand des Nachdenkens und der mannichfaltigsten Studien geworden, der hat wohl einiges Recht erworben, über deutsche Theaterverhältnisse in Lob oder Tadel ein Wort mitzusprechen.

Wer reichste Gelegenheit gewonnen, die Theater der Franzosen und Italiener praktisch kennen zu lernen, als Schriftsteller vielfältig und zuweilen mit Glück für die deutsche Bühne thätig gewesen zu sein und drei der bedeutendsten deutschen Bühnen mit Glück geleitet zu haben sich rühmen kann; wer vielen der bedeutendsten deutschen Tonsetzer, wie einem Feska, Danzi, Winter, Weigl, Seyfried, Weber, Gyrowatz, C. Kreutzer, Zelter, Fr. Schubert, Kanne, W. Müller, Salieri, Rossini, Spontini ꝛc. mitunter sehr nahe befreundet, ja gewissermaßen Schüler gewesen ist, und das Opernwesen unter deren Leitung zu beobachten mittelbare und unmittelbare Veranlassung gehabt hat, der darf sich wohl auch für berufen halten, eine Ansicht über das Wesen der Oper auszusprechen.

Nachdem meine flüchtige Skizze „Ueber das Verhältniß des deutschen Theaters zum deutschen Volke" (s. Minerva 1847) so unerwartet vielseitige Anerkennung gefunden und sogar einer Berücksichtigung gewürdigt worden, an welche ich wahrlich niemals gedacht habe, so halte ich mich sogar für verpflichtet, meine Ansicht über die Oper mit gleicher Offenheit zu geben. Schaden kann eine ehrliche und offene Ansicht Niemanden und niemals, weil ihre Widerlegung jedem besser Wissenden leicht ist, sobald er Irrthümer darin findet, und um weniger oder gar nichts Wissende sich Nie-

mand groß zu kümmern hat. Will aber vielleicht Mancher tadeln, daß ich meine Ansicht zu unumwunden und zu bestimmt ausgesprochen habe, so bekenne ich mich gern zu dem Glauben, daß mit Bemäntelung, Verkleisterung und halbem Sagen oder Achselzucken in keiner Weise Erspriessliches ausgerichtet werden könne. „Denn Krebsschäden," sagt Herr von Wydenbruck, „curirt man nicht mit Rosenwasser" und Pomade à la reine thut keine Dienste, wo ein Zugpflaster angewendet werden muß. Anstößig kann aber nicht wohl etwas erscheinen, weil es vielleicht einen Anstoß giebt, und ein Aergerniß ist nicht immer, was vielleicht hin und wieder ärgert.

Wer meinen Ansichten Beifall nicht schenken kann und selbst einer besseren Ansicht sich bewußt ist, der widerlege mich eben so unumwunden: um so besser, denn Belehrung thut mir und der Welt Noth und daraus muß immer die Wahrheit erblühen. Jedenfalls bescheide ich mich gern, auf keine Entgegnung den Lesern durch eine Erwiederung lästig zu werden und der Kritik mit Resignation mich zu fügen.

Die deutsche Oper, welche einst in Gluck und Mozart das Höchste und Schönste gegeben, was im Reiche der Töne aller Völker geboren worden, ist in dem Conflikte äußerer Verhältnisse und fortschreitender Irrungen tief in Verfall gerathen, die komische noch tiefer als die ernste. Nicht Mangel an Talenten hat sie dahin gebracht, sondern starre Beharrlichkeit in irriger Ansicht von Wesen, Geist und Bestimmung der Kunst, im Kampfe mit ausschweifenden Begriffen von Freiheit und ultraromantischem Geträume. In einem Augenblicke, wo die Nation mehr und mehr zu dem klaren Bewußtsein ihres Berufes und ihrer Würde sich erhebt; wo materiell und geistig, äußerlich und innerlich so vieles sich vereinigt, um zur Reinheit und Einheit zu führen, und wo täglich lebendiger erkannt und gefühlt wird, daß nur die eigene Emancipation von Vorurtheil, die eigene Erhebung zu wahrem Glauben und wahrem Verständniß der Dinge, zu echter Emancipation und echter Freiheit führen können, daß nur die Nationalität des Geistes und Herzens nach allen Richtungen und in allen Beziehungen zur Vollgültigkeit und Nachhaltigkeit der ersehnten politischen Nationalität verhelfen könne und werde, erscheint auch die flüchtigste Andeutung, der leiseste Versuch zu einer Besserung in Wissenschaft, Kunst oder Leben nicht unbedeutend.

Auf diese Ansicht stütze ich die Veröffentlichung meines Versuchs, sie möge ihm denn bei Allen zur Entschuldigung dienen.

Wenn ich im Verlaufe dieser historischen Uebersicht wiederholt den deutschen Theaterdirectionen zumuthe, die Opernschätze der Vergangenheit mehr zu berücksichtigen, als es leider gewöhnlich der Fall ist, so geschieht dies nicht aus irgend einer Abneigung gegen die Werke lebender Tonsetzer, sondern vielmehr im Glauben und in dem lebendigsten Willen, ihnen einen größern Wirkungskreis zu eröffnen, ihr volles Recht ihnen angedeihen zu lassen. Nur das wahrhaft Gute der deutschen Vergangenheit soll die Grundpfeiler des Baues bilden, der Bau selbst muß aus Werkstücken der Gegenwart aufgeführt werden. Da überdies jede vernünftige Theaterdirection von dem besten Alten nur das auf die Scene bringt, was sie gut geben kann, so ist dessen in der That überall so wenig, daß für alles Neue Raum und Zeit genug übrig bleibt. Nicht von dem klassischen Alten wurde bis jetzt das neue Deutsche verdrängt, sondern von dem Modewesen und den ephemeren Erscheinungen des Auslandes. Dies ist ein Unfug, welchen man den Theaterdirectionen abgewöhnen muß, ein Unfug, den hauptsächlich das deutsche Publikum als solchen erkennen, mit Würde und Entschiedenheit von sich weisen sollte, dem aber auch die deutschen Tonsetzer dadurch entgegenarbeiten sollen und können, wenn sie dramatisch, d. h. poetisch componiren, der formalen Schönheit gleiche Rücksicht schenken, wie der Karakteristik, statt ihren ganzen Geist lediglich auf Lösung contrapunktischer Schönheiten und Instrumentalprunk zu verwenden.

Wo ich im Verlaufe dieser historischen Uebersicht von Theatern spreche, meine ich nicht jene deutschen Theater, welche mit ihrer ganzen Oekonomie lediglich auf den Ertrag der Einnahmen angewiesen sind und häufig noch schwere Abgaben zu entrichten haben, sondern jene Bühnen, welche der Staat oder der Hof erhält und oft überreich bedacht hat. Denn lächerlich wäre es, von jenen Pachttheatern, deren Mehrzahl ohnehin kaum bestehen kann, Rücksichten und Opfer zu verlangen, welche den Pächter leicht bankerott machen könnten. Sie geben ohnehin den Ton nicht an und müssen, wenige glückliche abgerechnet, alle Impulse von den Hofbühnen empfangen. Diese meine ich also hauptsächlich, weil sie sich in der Regel um ein Mehr oder Weniger der Einnahme nicht zu

kümmern haben; weil sie in ihrer Stiftungsurkunde die natürliche Anweisung erhielten — die Pflege und Hebung der Kunst zu ihrer Hauptrücksicht zu machen, und weil hierunter doch vor Allem die vaterländische, die deutsche Kunst verstanden sein muß. Wollen die Hoftheater ernstlich, und besitzen ihre Führer den Verstand und das Wissen dazu, so können sie unfehlbar mit einiger Uebereinstimmung die deutsche Oper heben. Ihre heiligste Pflicht ist es, wie sie bisher meistens den Ton zum Verderbniß angegeben haben, fortan den Ton zur Besserung anzustimmen. Dazu gehört auch, daß sie dem Publikum mehr Stimmrecht einräumen, als dies bisher an vielen Orten der Fall gewesen, daß sie nicht nur einen etikettengemäßen Beifall zu einer Art von Unterthänigkeitspflicht machen, sondern auch den Aeußerungen des Mißfallens keine Zwangshindernisse in den Weg legen. Denn ohne solche Freiheit des Publikums ist eine wahre und warme Theilnahme auf die Dauer nicht möglich, und ohne solche Theilnahme erlahmen und erkalten die Darsteller überall, verwandeln sich die Directionen mehr oder minder in kleine Kunstdespoten, und die Kunstanstalten allmälig für einen Theil in eine Hofversammlung, wohin man nur geht, um den Hof zu machen und gesehen zu werden, und für den andern Theil lediglich in einen Zufluchtsort gegen ärgere Langeweile und größere Abendausgaben. Die Erhaltung und Förderung der Kunst ohne allseitige Liebe und wärmste Theilnahme ist aber immer und überall unmöglich.

Wo dem Publikum jene Freiheit entzogen und jene Liebe verkümmert ist, da schleicht sich in höherem oder niederem Grade ein zweites Uebel ein: die Kritik der Journale verliert unter mancherlei Einflüssen ebenfalls ihre Freiheit, sie soll Anderes als die Kunst berücksichtigen, sie kann ihrer hehren Aufgabe der Ermunterung und Belehrung von Künstlern und Publikum nicht voll und rein genügen, sie kann und darf die Wahrheit nicht mehr aussprechen, sie muß dienen, statt zu leiten, sie verliert so natürlich ihren Nymbus, ihre Würde, ihre Kraft. Wie weit es damit in Deutschland gekommen, wissen wir Alle, und wer Augen hat zum Sehen, kann auch leicht erkennen — was daraus für das deutsche Theater, für Sinn und Geschmack und Geist des Publikums entstanden ist.

Zwar haben wir daneben der wissenschaftlichen Kritik über Poesie und Musik noch in Fülle und höchst achtungswerther Qua-

läßt. Allein unsere wissenschaftliche Kritik ist gewöhnlich nur für Auserwählte geschrieben, der großen Mehrzahl durchaus ungenießbar, weil sie, in der Sprache irgend eines philosophischen Systems geschrieben, nur von Leuten, welche gerade in diesem Systeme sehr bewandert sind, verstanden werden kann. Populär geschrieben soll auch die wissenschaftliche Kritik werden, wie die der Engländer und Franzosen es ist; populär geschrieben kann sie auch allein ihren Zweck erfüllen, wissenschaftliche Ansicht, Belehrung, Bildung verbreiten. Manche unserer Kritiker bilden mit ihrer Terminologie einen Staat im Staate, d. h. eine zweite Sprache in der deutschen Sprache, welche zuvor sorgsamst studirt sein will, wenn man zu einigem Verständnisse gelangen will. Dazu hat die Mehrzahl der Laien keine Zeit, keine Lust und vernünftigerweise auch keinen Beruf; also geht ihnen verloren, was die besseren Köpfe geschrieben haben, und in der Regel will man doch Ungelehrte, nicht Gelehrte belehren.

Populär erscheine die Kritik, damit nicht das Volk, dem man solche zu lesen zumuthet, mit Recht antworten könne, was jener Franzose antwortete, als man ihm zumuthete, eine Musik, die ihm nicht eingeleuchtet hatte, mehrere Male zu hören, um sie dann zu verstehen: „das wäre mir doch zu widernatürlich! Eine Musik, welche mir gleich beim ersten Anhören gefällt, soll ich nicht wieder anhören, und mit einer Musik, die mich beim ersten Male nicht angesprochen hat, soll ich mich noch einmal langweilen?"

Die Kritik dringt mit Recht darauf, daß man deutsche Kunst vorzugsweise zu fördern trachte, deutschen Ernst und deutsche Würde zu erhalten strebe, so bemühe sie sich denn vor Allem, selbst verständlich deutsch zu schreiben, wozu unsere Sprache wohl reich und fügsam genug ist.

Man erlaube mir noch ein Wort über die Form, worein ich meine Ansichten hier gekleidet habe.

Eine Zahl von Bekannten und Freunden hatte sich zusammengethan, öffentliche Vorlesungen zu halten und den Ertrag öffentlichen Zwecken zu widmen. Das weimarische Publikum ehrte sich selbst, indem es in sehr unerwartet großer Zahl zu 14 Vorlesungen sich einstellte, und ehrte die Vorleser, indem es auch im zweiten Jahre zu einem ähnlichen Cyclus so zahlreich wieder sich zusam-

menfand. Die Reihe des Leſens traf auch mich und dazu hatte ich unter Anderm auch gegenwärtigen Stoff mir hergerichtet.

Als ich nun zu einer weiteren Ausarbeitung Luſt gewann, erachtete ich, die urſprüngliche Vorleſungsform beibehalten zu können, weil ich einzuſehen glaubte, daß man am einfachſten und deutlichſten ſchreiben müſſe und werde, wenn man ſich als Vorleſer ein gemiſchtes Publikum aus allen Ständen lebendig gegenüber denkt, und ſich von Allen verſtanden wiſſen will.

Wie fremdartig auch dieſe Form Manchem erſcheinen möge, ſo giebt es doch vielleicht auch Andere, welchen ſie nicht unangenehm, vielleicht ſogar bequem wird. Wie weit es mir gelungen oder mißlungen iſt, in dieſer Form die rechte Form zu finden und zu halten, hat die Kritik zu entſcheiden, der ich vorhinein mich ſchweigſam unterwerfe.

Was das Urtheil über die Sache ſelbſt betrifft, ſo habe ich nur die einzige Bitte, daß die Anſichten hierüber eben ſo offen und ehrlich gegeben werden mögen, wie ich die meinigen hier niedergelegt habe. An Unfehlbarkeit irgend eines menſchlichen Weſens glaubt ja ohnehin im Ernſte kein vernünftiger Menſch mehr, alſo müßte ja geradezu ein Narr ſein, wer an ſeine eigene Unfehlbarkeit noch glauben wollte.

Weimar, im Februar 1848.

d. V.

Wollen wir uns über die komische Oper einigermaßen fruchtbringend unterhalten, so müssen wir nothwendig zuvor zwei Begriffe feststellen, weil ohne deren Berichtigung manches unfehlbar dunkel bleiben würde. Erklären müssen wir uns nämlich zuerst: was ist eine Oper? und dann: was ist eine komische Oper?

Wie einfach die Beantwortung beider Fragen auch erscheinen möge, so hat sie doch ohne Zweifel einige Schwierigkeiten, indem man bei den kritischen und historischen Schriftstellern der letzten Jahrhunderte aller Hauptvölker in Betreff der Musik umsonst nach einer solchen Definition sich umsieht. Fragen Sie Italiens bedeutendste Fachmänner, einen Giovanni Maria Crescimbeni, Benedetto Marcello, Luigi Antonio Muratori, Francesco Algarotti, Steffano Arteaga, Luigi Riccoboni und den berühmten Operndichter Metastasio, und Sie werden unermeßliche Schätze von Belehrung, aber schwerlich eine nur halbwegs genügende Antwort auf Ihre einfache Frage erhalten.

Wenden Sie sich nach Frankreich, wo unter den zahllosen Gelehrten die geistreichen Männer Menétrier, St. Evremont, Marmontel, St. Mars, la Cepède so reiche Werke über Musik und Oper schrieben — und aus allen ihren Büchern wird Ihnen eine klare Definition nicht hervorleuchten.

Schiffen Sie über den Kanal hinüber nach England, wo man Millionen für Musik verwendet, ohne eigentlich Ohr und Sinn und Herz dafür zu haben, wo ein großer Tonsetzer unter die größten Seltenheiten gehört, aber Aesthetik und Geschichte eine Menge bedeutender Geister stets beschäftigten. Schlagen Sie nach in allen Werken eines John Dennis, John Brown, Lockmann, Hawkins und sogar bei Dr. Burney, der die Musik der alten Hebräer und Assyrier, der Aegypter und Babylonier so genau beschreibt, als hätte er solche selbst mitgemacht und dem König Da-

vid zu seinen Psalmen accompagnirt, der eine unerschöpfliche Fundgrube von Wissen erschlossen und einen ganzen Zaubergarten von Hypothesen vor uns ausgebreitet hat — und Alles werden Sie mit der Zeit darin finden, nur nicht jene einfache Definition.

Lassen Sie sich auch von diesem vergeblichen Suchen noch nicht abschrecken, besteigen Sie das Schiff und steuern Sie mit allen Segeln wieder herüber an die Ufer der Heimath, in das Land, wo alle zehn Jahre aus der Asche einer abgenutzten Philosophie der Phönix einer neuen glänzend sich emporschwingt. Lassen Sie die Hallen einer Bibliothek sich öffnen, durchwandern Sie ein ganzes Jahrhundert bis Mattheson und Gottsched zurück, blättern Sie eifrigst in Ramler, Gerstenberg, Meiners, Eberhard, Ebeling, vertiefen Sie sich mit Ehrfurcht in Lessings Meer von lichten Gedanken, mit Staunen in die Labyrinthe des Wissens und Vermuthens eines Forkel, durchstöbern Sie die encyclopädischen Buden eines Sulzer und Blankenburg, erholen Sie sich wieder auf den blumenreichen Flächen Reichardts, um mit Gluck, dem Schöpfer einer neuen Ansicht von der Oper, und mit Hegel, dem Schöpfer einer neuen Gedankenwelt, in alle Tiefen der Seele hinabzusteigen, auf alle Höhen der Phantasie sich emporzuschwingen. Bildung, Belehrung, Erhebung wird Ihnen zu Theil werden, aber keine bestimmte Antwort auf jene Frage.

Sogar die reichen Schatzkammern des menschlichen Wissens, die Encyclopädien von Brockhaus, Pierer, Ersch und Gruber konnten kein Plätzchen für eine so kurze Antwort vorbehalten. Ueberall vermeiden Alle die so natürliche Frage: was ist eine Oper?

Aber der urchristliche Trost: „suchet, so werdet ihr finden!" bewahrheitet sich auch hier; 1841 erschien die treffliche Allgemeine Musiklehre von Dr. Adolph Bernhard Marx, und in ihr, S. 278, die einfache und klare Definition: „die Oper ist ein Drama, in welchem an die Stelle der alltäglichen Rede eine erhöhte Sprache — die Sprache der Musik — der Gesang getreten ist, mit eben dem künstlerischen Rechte und der künstlerischen Wahrheit, mit welchen im höhern Drama die prosaische Rede des gemeinen Lebens sich zur poetischen Rede, zum Vers erhoben hat." [1])

Aus dieser unumstößlichen Definition leuchtet als Hauptmoment der Satz hervor: die Oper ist ein dramatisches Gedicht, wel-

ches sich durch Gesang ausspricht. Also ist die komische Oper ein Lustspiel oder eine Posse, welche statt der nackten Rede in Prosa oder Versen sich durch die verschiedenen Arten von Gesang bewegt. — Aber der Gesang ist eine poetische Sprache so gut wie der Vers; ärmer als dieser, indem er nur durch eine ganze Reihe von Tönen ohngefähr aussprechen kann, was der Vers oft mit einem einzigen Worte vollkommen klar zu erkennen giebt; reicher als der Vers, indem der Gesang lebendiger, eindringlicher, mächtiger, wenngleich minder bestimmt, durch die Sinne wirkt und mit dem mystischen Zauber seiner Tongänge und Tonverflechtungen Seele und Herz fesselt, die Phantasie beherrscht.

Erkennen wir der Musik die Fähigkeit zu, etwas poetisch auszusprechen, poetisch auf die Seele zu wirken, so müssen wir auch nothwendig die Erklärungen eines Kotzebue, Müllner und so vieler Anderen, „daß die Oper ein Unsinn sei," geradezu für widersinnig erklären, wenn wir nicht zugleich auch alle Dramen in Versen einen Unsinn nennen wollen. Denn der Vers ist ein eben so ungewöhnlicher Conversationston, wie der Gesang, und jedes Drama bewegt sich doch lediglich durch Conversation.

Gesang also ist die Sprache der Oper, Gesang in mehrerlei Formen, nämlich: entweder als eigentlicher Gesang für eine, zwei oder mehr Stimmen; oder als Arioso, d. h. ein kurzer Recitativsatz in bestimmterer, melodischer Gestalt, in liedmäßiger Form; endlich als Recitativ, d. h. gesangartige Declamation ohne feste Gestalt einer Melodie, ohne bestimmte Kunstform, ohne bestimmten musikalischen Rhythmus und Tact, ohne eigentliche Geltung der Noten, frei und möglichst lebendig den Sinn der Worte, die Empfindung des Momentes aussprechend. Wird das Recitativ nur mit einfachen Accorden begleitet, so heißt es in der Kunstsprache ein trockenes oder sprechendes — Recitativo secco oder parlante; hat aber seine Instrumentalbegleitung einen selbstständigen Inhalt, so heißt es ein obligates — Recitativo accompagnato, stromentato. Zuweilen soll sich das Recitativ auch stellenweise tactmäßig bewegen, dem eigentlichen Gesange sich nähern, dann heißt es Recitativo a tempo.

Das Recitativ ist in jeder Oper von höchster Bedeutung und das Studium seines Vortrags gehört unter die wichtigsten Aufgaben, vorzüglich jedes Theatersängers. Denn das Recitativ bildet

den eigentlichen Faden des dramatischen Gedichts, den Dialog des Dramas, die Karakterzeichnung der Personen, die Uebergänge und Einleitungen zu den lyrischen Ergüssen des Gesanges und zu den dramatischen Hauptmomenten der mehrstimmigen Gesänge.

Da nun durch das Recitativ dem Zuhörer der Gang der Handlung, jede Situation und jeder Karakter klar vor die Seele treten, sein Ohr und sein Gemüth in der gehörigen Stimmung erhalten sollen, so ergiebt sich von selbst für den Kapellmeister und die Sänger die Pflicht — auf das Studium und den Vortrag der Recitative möglichste Sorgfalt zu verwenden, dabei alles ängstliche und herzlose Tactgeleier und alle sinnlosen Verzierungen zu vermeiden, die deutlichste Aussprache aller Worte und Sylben zu erstreben, der Declamation Wahrheit und Lebendigkeit einzuhauchen und dabei auch Empfindungen und Gedanken mimisch zu veranschaulichen.

Leider sehen wir uns zu dem Bekenntnisse genöthigt, daß dieser unabweislichen Aufgabe, auf der deutschen Opernbühne, einzelne hervorragende Gesangskünstler abgerechnet, bis jetzt nur höchst mangelhaft entsprochen wurde. Ja, wir müssen sogar noch weiter gehen, indem wir die betrübende Vermuthung aussprechen, daß es in diesem Punkte auf der deutschen Opernbühne noch lange nicht viel besser werden dürfte.

Worauf beruhen die Gründe zu solcher Trostlosigkeit? Was berechtigt zu einer so herben Vermuthung? Ist der deutsche Sänger von Natur weniger mit Stimme begabt, als seine Rivalen in Italien und Frankreich? Keineswegs! Die Erfahrung von zwei Jahrhunderten spricht gegen eine solche Behauptung. — Ist der deutsche Sänger der Musik minder kundig, überhaupt minder gebildet, als seine Nebenbuhler? Abermals nein! Es dürfte sogar nicht schwer zu beweisen sein, daß der deutsche Sänger in der Regel musikalisch viel ausgebildeter ist, als der italienische und der französische. — Wäre vielleicht die deutsche Sprache der Klarheit und Schärfe des Ausdrucks unfähig, wäre sie unsangbar, unaussprechbar für musikalische Declamation? Nein! sie ist sangbar, klar, warm, lebensvoll und geschmeidig, wie Tausende unserer deutschen Lieder beweisen. [2])

Wo also jene Gründe suchen? Steinigen Sie mich nicht, wenn ich offen sage, was ich als wahr erkenne: die Gründe für

jene Mangelhaftigkeit im Vortrag der Recitative und des dramatischen Ausdrucks im Gesang liegen nach meiner Ansicht: in der Verkehrtheit unserer Gesangslehrer, in der seltsamen Einrichtung unserer Opernbühnen und in der widernatürlichen Stellung unserer Sänger zu ihrer Kunst. Und alle diese Uebel entspringen aus unserm Mangel an irgend einer Einheit, aus dem Conflux provinzieller, lokaler und individueller Eitelkeiten. Unsere Ungelehrigkeit hierin hat ihre Hauptquelle gerade in unserer Gelehrsamkeit. Dies erheischt eine nähere Erörterung.

Der tiefe Ernst, welcher in Deutschland allem Streben und Wissen inwohnt und zu einer eigenthümlich deutschen Gründlichkeit führt,[2]) verleitet auch häufig zu einer Art pedantischer Verblendung, welche sich lediglich an die wissenschaftliche Seite der Dinge anklammert, das Poetische, oft auch das Technische und Praktische unbeachtet läßt. Dies ist leider bei der großen Mehrzahl der deutschen Gesangslehrer stets mehr oder minder der Fall gewesen. Statt einer möglichst sorgfältigen und systematischen Ausbildung und Kräftigung der Stimmorgane beschränken sie sich auf Verbreitung musikalischen Wissens, und wer am sichersten frei vom Blatte trifft, ist ihr gepriesenster Schüler. Ob der Ton selbst schön oder nicht schön, natürlich oder unnatürlich klinge, ob das Organ durch solche Anmuthungen gebildet und gekräftigt, oder in seinen Grundfesten erschüttert und vernichtet werde, liegt außerhalb ihrer Berücksichtigung. Ob der junge Sänger um den Text sich kümmere, ob er den Wortsinn verstehe und die Worte verständlich beim Gesang aussprechen lerne — gilt ihnen für ästhetische Spielerei — denn die Note, der Akkord ist ihr einziger Gott, und der zwischen den Noten waltende Geist liegt außer der Sphäre solcher eingefleischten Wissenschaftlichkeit. Auf solche Weise kann man zur Noth erträgliche Musiker bilden, aber niemals Sänger und Sängerinnen. Sehen Sie sich um, wie viele köstliche Stimmen jährlich durch solche Barbarei in Deutschland geschlachtet werden! Fragen Sie sich selbst, wie viele Worte Sie von deutschen Sängern in den Opern verstehen, und Sie werden mich nicht eines zu harten Vorwurfes beschuldigen.

Hat nun ein junger Sänger eine solche Gesangslehre auch glücklich, ohne Verlust seiner Stimme, überstanden, kommt er mit noch erklecklichen Mitteln zu dem Theater, so beeilt sich dieses,

durch den Ungeist seiner Einrichtungen ihn möglichst schnell zu vernichten. Die deutsche Opernbühne unterscheidet sich, nicht zu ihrem Vortheile, von denen der Italiener und Franzosen dadurch — daß sie von denselben Sängern ohne alle Rücksicht Alles verlangt, für Tragisches und Komisches sie abwechselnd verwendet, ohne den speciellen Beruf zu befragen, in alle Gesangsformen und Lagen ihr Organ einzwängt, dieselbe Sängerin heute als Königin der Nacht und morgen als Tancred, denselben Tenor heute als Licinius und morgen als Graf Almaviva auftreten läßt, und auf solche Widernatürlichkeit sich noch viel zu Gute hält, in solcher Allwissenheit und Allmacht stolz auf die Opern der übrigen Völker herabsieht. In keinem andern Gebiete des Wissens und der Kunst verlangt man von einem Sterblichen solche Allseitigkeit! Italiener und Franzosen haben keinen Begriff davon, wie man solche Forderungen an einen Künstler stellen könne, und die vernünftige Einrichtung ihrer Opernbühnen überhebt sie auch solchen widernatürlichen Forderungen. Dabei hat die deutsche Opernbühne noch die Eigenthümlichkeit, daß sie zu ihren Darstellungen nicht ausgebildete Künstler sucht, sondern am häufigsten jugendliche Anlagen in ihren Kreis aufnimmt, bevor solche in ihrer technischen und ästhetischen Bildung hinlänglich vorgeschritten sind, oft sogar ohne eine Spur von Kunstbildung: eine hübsche Figur, eine gute Stimme, sogenannte Lust zum Theater ist den Directionen genug, alles Uebrige wird sich ja mit der Zeit geben! So kommen die jungen Leute zur Oper, ohne gehen und stehen zu können, ohne einen Begriff von Mimik, ohne gehörige Bildung in Sprache und Gesang, ohne eigentliche Kenntniß ihrer Kräfte und Mittel, ohne alle Einsicht in Geist und Wesen der Dramen und deren Darstellung. Sie geben mit Todesangst oder in stumpfer Bewußtlosigkeit eine mühsam auswendig gelernte Parthie von sich, erfreuen sich lauter Aufmunterung und sind nun plötzlich zu ihrem eigenen Erstaunen erster Sänger oder erste Sängerin, wozu in anderen Ländern, seltene Glücksfälle abgerechnet, die systematischen Studien und die Hingebung der ganzen Jugend gehören. Der Himmel sei ihnen gnädig und sorge für sie, denn sie selbst können es nicht; Direction und Neuheitsdurst des Publikums gönnen ihnen keine Zeit zur Selbstbildung und zum Studium, die physische und geistige Kraft erschöpft sich in unaufhörlichem Auswendiglernen der heterogensten Aufgaben

und Jugendreiz und Stimme sind dahin, bevor die Bildung gekommen ist. Dann schiebt man die Unglückseligen erbarmungslos bei Seite, um neue Opfer desselben Systems zu suchen, oder man martert Ohren und Geschmack des Publikums mit lahmem und lähmendem Invalidenthum. Solcher Opernjammer ist im Allgemeinen die Regel in Deutschland, nur hervorragende Talente oder besonders Glückliche bilden davon die seltenen Ausnahmen. Und dieser Jammer wird kein Ende nehmen, so lange nicht unserer deutschen Oper zu Theil wird, was die italienische und französische Oper besitzen. Die deutsche Oper bedarf einer Schule, eines Systems, wie die Académie royale zu Paris, die Conservatorien von Mailand, Bologna, Neapel ꝛc. sie bieten, sie bedarf eines von einem Centralpunkte ausgehenden Styls — mit einem Worte: sie muß als Kunstaufgabe und Kunstanstalt *möglich* werden, im Kreise des Möglichen sich bewegen können, sie muß wissen, was sie *will* und was sie *kann*, sie muß die natürlichen Mittel zu Ausführung ihres Wollens und Könnens erhalten, damit auch das Publikum endlich zu klarer Einsicht gelange, was es von der Oper fordern *solle* und was es vernünftigerweise von ihr fordern *könne*.

Dadurch allein kann auch die deutsche Oper in den Stand gesetzt werden, so vollendete Darstellungen wie Italiener und Franzosen zu geben. Aber der Reiz vollendeter Darstellungen, der Zauber solcher Kunstgebilde ist so mächtig, daß auch durch sie allein jedes Publikum an Wiederholungen sich gewöhnen, der Alles zerstörenden Manie nach täglich Neuem sich entheben kann.

Dazu kommt noch ein großer Uebelstand, welchen man gewöhnlich gar nicht in Anschlag bringt: Deutschland hat der, Jahr aus Jahr ein wirkenden Operngesellschaften viel zu viele, um überall Genie und Talent von seinen Sängern fordern zu können. Die Natur ist überreich in manchen ihrer Gaben, aber Genie und ausgezeichnetes Talent in der Kunst verleiht sie nur ausnahmsweise und nicht allzuhäufig, in keinem Falle genug, um alle deutschen Opernbühnen damit versehen zu können. So müssen sich denn deren viele mit Mittelmäßigkeiten begnügen und zufrieden sein, wenn gutmüthige Journale solche hochtrabend zu Genies ernennen und als ausgezeichnete Künstler sie anräuchern.*)

Nehmen wir obige Definition der Oper wieder als richtig auf, so kommen wir auch unfehlbar zu der Ansicht: daß eine Oper

nur alsdann ein in sich selbst abgeschlossenes und in Einheit
gerundetes Kunstwerk sein könne, wenn sie nicht aus einem
werk von Gesang und Dialog besteht, sondern durchaus in
höhern Sphäre der verschiedenen Arten von Gesang sich bew
Eben so gewiß, als auch ein Drama, das mit Versen und P
wechselt, nicht als Muster einer vollendeten Kunstform angenom
werden kann, obschon dafür vielleicht Autoritäten höchster Art
tend gemacht werden wollen. Ja, eine Oper mit Prosage
statt der Recitative ist nur etwas Zerstücktes, etwas Halbes,
Nothbehelf, dessen Fortdauer auf den Bühnen in ein offenba
Geschmacksverderbniß ausartet und der höheren Ausbildung
Sänger wie des Publikums überall als Hinderniß im Wege ste
Eine Oper mit Dialog ist eigentlich gar nicht mehr Oper, s
dern nur Singspiel, worin der Gesang lediglich als ei
schmückende Zugabe erscheint, woraus man also auch nach Belie
die Gesänge weglassen und ein einfaches Schauspiel oder Lustsp
machen könnte.

Wer jemals das Glück gehabt, wahre Kunstwerke im Gebie
der Oper, eine heimliche Ehe, eine Molinara, einen Don Jua
Figaros Hochzeit, Barbier von Sevilla ꝛc. von wahren Künstler
ganz in ihrer Urform mit Recitativen gehört zu haben, der wi
sich Zeitlebens von unserm üblichen Dialogjammer erkältet und g
stört fühlen. Solches Stückwerk kann nur einem entarteten Ge
schmacke zusagen, und mag höchstens da, wo es an wahren Künstler
des Gesangs mangelt, als ein betrübter und betrübender Nothbehel
hingenommen werden, um nicht die Opern ganz entbehren zu müs
sen. Aber mit Nothbehelfen fördert man weder die Kunst un
die Künstler selbst, noch den Geschmack daran, und aufhören muß
alle Kunst im eigentlichen Sinne, wo Nothbehelfe zur Rege
werden. [5])

Begnügen wir uns indessen als gute, geduldige Deutsche mit
dem, was einmal ist, und lassen wir hier außer Betracht, wie es
etwa sein sollte und vielleicht auch sein könnte. Beschäftigen wir
uns mit anderen Fragen. Wie und wo und wann entstand die
Oper?

Wie die Oper entstand? Bei Italienern, Franzosen und
Deutschen aus den Mysterien, Schäferspielen und Intermezzen oder

Zwischenspielen, welche schon früh bis in das 13te Jahrhundert hinein mit Instrumentalbegleitung und Gesängen geschmückt waren, also, trotz ihrer völlig ungeregelten Form, den Gedanken zu einer eigentlichen Oper ziemlich nahe legten.

Wo und wann die eigentliche Oper in ihrer ausgebildeten Form zuerst erschienen, ist historisch noch nicht gehörig ermittelt, aber im Allgemeinen bezeichnet man den florentinischen Kapellmeister Emilio di Cavalieri als den Erfinder der modernen Oper, indem er 1590 die zwei Schäferspiele „der Satyr" und „die Verzweiflung" zu Florenz auf die Bühne brachte, worin außer den Gesängen der ganze Dialog als Recitativ behandelt war. In noch bestimmterer Form tritt die komische Oper 1597 zu Venedig mit dem Antiparnasso von Orazio Vecchi auf die Bühne und schon 1600 verbreiteten sich komische und ernste Opern über viele Städte Italiens. Beinahe ein volles Jahrhundert hindurch bewegte sie sich noch in ihren steifen Madrigalweisen: mit Göttern und Wundern aller Art, mit sinnleeren Maschinentriumphen prunkend und ohne einen nothwendigen Zusammenhang der Handlung, und Arlechino spuckte auch in den ernstesten Opern mit oft gar unsauberen Späßen. Erst 1695 verlieh Apostolo Zeno die neue Form der Opernbücher, welche Metastasio von 1721 an zu der Gestalt und Weise ausbildete, wie solche heute noch gebräuchlich ist und in der Hauptsache wohl auch bleiben wird, d. h. poetisch zusammenhängende, in sich selbst abgeschlossene Dramen, welche sich durch Musik aussprechen. Aber die Musik war und blieb noch geraume Zeit sehr im Argen: Madrigalformen,[6]) Choralweisen,[7]) bedungene Ritornelle[8]) und einschläfernde Wiederholungen der einzelnen Sätze, Spielereien in Dur und Moll wechselnd, contrapunktische Kunststückchen[9]) und viel Schulkram ohne Mark und Poesie, und zu dem Allem eine in Einfachheit und Farblosigkeit oft gar ärmliche Instrumentalbegleitung. Ueberhaupt blieben Orchester und Chor noch bis in unser Jahrhundert herein eine der schwachen Seiten der italienischen Oper.

In solchem Gewande und mit solchem Geiste kam die italienische ernste wie die komische Oper nach Frankreich und nach Deutschland und begann in beiden Ländern von da an einen noch heute fortdauernden, periodenweise siegreichen Kampf gegen die vaterländischen Formen und Gebilde der Franzosen und der Deutschen.

Darüber sprechen wir später, bleiben wir jetzt noch beim Geschichtlichen stehen.. Die gemessenen und sinnigeren Formen des musikalischen Drama, welche Apostolo Zeno und Metastasio eingeführt hatten, wurden nicht mehr verlassen, aber auch bis zum heutigen Tage nicht eigentlich vervollkommnet und veredelt, sondern im Gegentheile durch die Theatergebräuche und manche, den Gesangsvirtuosen unter dem Namen von Convenienze teatrali eingeräumten Rechte in mancher Hinsicht wesentlich verschlechtert. Die Prima Donna assoluta oder erste Sängerin, der erste Tenor, der erste Baß erlangten die förmlichen Befugnisse, in das Werk des Dichters und des Tonsetzers verbietend und gebietend despotisch einzugreifen. Vom Dichter durften sie für ihr erstes Erscheinen auf der Scene Anlaß zu einer glänzenden Sortita verlangen, ob nun das Drama dazu Gelegenheit bot oder nicht. Dem Dichter konnten sie sogar zur Vorschrift machen, die zweiten Sängerinnen und Sänger geradezu zu vernachlässigen, wenngleich das Drama den Auftritten derselben große Wichtigkeit beimaß. Dem Tonsetzer konnten sie gebieten, ihre Hauptnummern genau für ihre individuellen Stimm- und Gesangskräfte einzurichten, ihrer Virtuosität durch concertartigen Glanz sichere Triumphe zu bereiten. Ja, sie erwarben sich sogar das ungeheure Recht — die Weglassung von Nummern für die andern Sänger oder Einrichtung derselben für ihren eigenen Vortrag zu verlangen, sobald diese Nummern ihnen glänzend genug erschienen, um jenen zweiten Sängern allzulebhaften Applaus zu erwerben. Dabei konnten natürlich dramatische Situationen und dramatische Karaktere nicht wohl in voller Reinheit bestehen, also auch die Musik nicht im vollen Sinne dramatisch bleiben, sondern sie mußte mehr oder weniger dem Streben sich unterordnen, durch Gesangsvirtuosität um jeden Preis einen Sieg zu erringen, das Ganze den Triumphen der ersten Sängerinnen und Sänger zu opfern. Wer die verschiedenen Naturen der komischen und der ernsten Oper in Betracht zieht, muß auch einsehen, daß diese Uebel die ernste Oper weit härter und durchgreifender treffen mußten, als die komische Oper, weil in dieser den verschiedenen Arten von Komikern stets eine Hauptaufgabe bleiben, und die komisch-drastische Wirkung des Ganzen sehr häufig als Hauptsache gerettet werden mußte. Die Komiker erschienen denn auch gleich Anfangs in zweierlei Hauptgestalten, nämlich entweder

als Buffo cantante, als singender Komiker, oder als Buffo parlante, als ..dender Komiker. Singender hieß jener, weil der Tonsetzer in ihm einen wahren Gesangsvirtuosen in Anspruch nehmen, im Gesang ihn mit den übrigen ersten Sängern wetteifern lassen konnte. Redender wurde dieser genannt, weil man von ihm eigentliche Virtuosität im Kunstvortrage nicht verlangte und ihm daher auch nur durchaus einfache und leichte Sätze, oft große Arien in einem einzigen Tone anvertraute, wobei das drastisch-burleske Vortragstalent Alles thun mußte, und die Recitative im vollen Glanze ihrer dramatischen Wirksamkeit sich kundgaben. Dieser theilweise noch jetzt festgehaltene Unterschied zwischen Opernkomikern ist eine der Hauptursachen, warum so viele italienische komische Opern alle Farbe und allen Glanz in deutschen Händen verlieren, oft sogar geradezu abgeschmackt erscheinen. Denn der singensollende Komiker ist nicht Kunstsänger genug, um seiner schwierigen Aufgabe zu genügen, und der redensollende Komiker will mit Gewalt als regelmäßiger Sänger in strengster Folge der Intervallen und Tacte sich zeigen, während die Operndirigenten leider allzuoft der Energie und der Kunstweihe ermangeln, um beide auf ihren natürlichen Standpunkt zu versetzen.

Fast gleichzeitig mit jenen beiden Dichtern erschien auch Alessandro Scarlatti als triumphirender Reformator der Opernmusik. Den langen, oft gar ängstlichen und allen dramatischen Geist abstumpfenden Kämpfen um Tact, Rhythmus, Harmonie, Instrumentation und Ariosogelever in den Recitativen machte sein reicher Genius so ziemlich ein Ende, vermannichfaltigte die Wirkung der Recitative durch abwechselnd obligate Begleitung, veredelte den Gesang wesentlich durch natürlichere und fließende Führung der Stimmen, erhob die Melodie zum Leben dramatischen Ausdrucks, der Karakteristik, des Gefühls, wie Corelli der Instrumentalmusik zuerst den Athem dramatischen Lebens ein[illegible]. Durch diese beiden Genien und durch den neapolitanischen [illegible]ger, Francesco Durante, trat die Opernmusik in ein neues Stadium: das alte, klassisch genannte Großartige, aber auch häufig sehr schulmeisterlich und nichtssagend Herbe und Steife verschwand mehr und mehr, eine leichtere, fließendere, gefälligere — sagen wir es offen, eine natürlichere und schönere Weise begann, und zwar in noch höherem Grade durch Scarlatti's Schüler, den leben-

vollen Leonardo Leo, ferner den fabenreichen Leonardo da Vinci und den mächtigen Nicola Porpora.

Aber in dem Lande, wo die Citronen blühen, wo Himmel und Erde zu stets neuen Genüssen einladen und sogar das dolce far niente in Träumen von Schönheit und Kunst lüstern sich wiegt, wo immer Neuestes an das Neue sich drängt, die unerschöpfliche Natur über den Trümmern einer größeren Vergangenheit unaufhörlich arbeitet, in den Kesseln der Vulkane, wie in den Herzen der Menschen, in den Luftgebilden der Fata morgana, wie in den Phantasien der Bewohner, in Italien, wo die Jugend so schön, aber auch so schnell vergänglich erscheint und der unvertilgbare Sinn für das Schöne fort und fort durch neue Formen und Weisen das Schönste erstrebt — in jenem Lande kann kein Gedanke und keine Schöpfung sich lange in ihrem Maaße erhalten. Schon mit Porpora's Schüler, dem weltberühmten Farinelli, verschwand jene edle Einfalt, Innigkeit und Grazie, jene dramatische Würde und Wahrheit im Vortrag der Gesänge und die schimmernde Manier des verblümelten, verschnörkelten, verzierten, concertartigen Gesanges griff reißender und reißender um sich, ungefähr wie sich später der edle, graciöse, ausdrucksvolle Tanz der Ballete in tolle Sprünge und schaamempörende Buhlerei verwandelte. In der komischen Oper blieb fortan nichts Dramatisches mehr, als die Komiker selbst, alle übrigen Sängerinnen und Sänger haschten nur nach Schulprunk und Concertiumphen, verbannt wurde die Seele der Poesie, und die Bravour begann ihren Wahrheit vernichtenden, Schönheit zerstörenden Despotismus, welchem bedeutende Männer, wie Hasse und Graun, auch in Deutschland so mächtigen Einfluß verschaffen, daß nicht einmal der Größte aller Großen — Mozart, im Stande gewesen, sich ihm ganz zu entziehen. [10])

Hier dürfte wohl der Ort sein, ein arges Vorurtheil zu beleuchten welches, unserm guten Deutschland unendliches Herzeleid zugefügt hat, und trotz aller Aufklärung unserer Tage noch immer lähmend auf die deutsche Oper einwirkt, zerstörend auf deutsche Sängerinnen und Sänger. Die deutsche ruhigere, besonnenere, kühlere Anschauungsweise der Dinge, die mehr kritische und wissenschaftliche Richtung in Geist und Bildung hatte schon frühzeitig in jener Uebertreibung des figurirten Gesanges mit allem seinem hals-

brecherischen und untramatischen Schnörkelwesen und Gaxenziren eine täglich zunehmende Unsitte, ein Verderbniß des tramatischen Gesanges erkannt, und diese von Italiens Sängern ausgegangene Gesangsweise als eine greuliche Manier mit Recht verdammt, wie heute noch jeder edlere Sinn ihr unwillig den Rücken zuwenden muß. Dieses richtige Gefühl und diese verständige Würdigung des italienischen Unwesens führte aber sehr unlogisch in Deutschland zu zwei Uebeln, welche unfehlbar ärger sind, als das Uebel selbst, dem man dadurch ausweichen wollte. Der Uebertreibung in Zäquiren und Blümeleien, dem Verschnörkeln jeder Melodie sollte und wollte man energisch entgegenarbeiten und man trang — wissentlich oder unbewußt, gar oft auf das andere, noch schauerlichere Extrem über, indem man aller Melodie den Krieg erklärte, diese Seele der Musik überhaupt aus den tramatischen Kompositionen verbannte, und wo die bessere Natur ein so frevliges Ziel nicht ganz erreichen konnte, wenigstens die Singstimmen so mit Akkordfolgen, Modulationen und dergleichen Kunstübungen belastete und so reich percentrapunktisirte, daß sie völlig darin untergehen mußten und kein Menschenohr mehr eine Melodie heraushören konnte. Dergleichen Kompositionen nannte man sehr pomphaft — eine edlere, declamatorische Musik, eine gediegene, gründliche Arbeit. Darauf kommen wir später zurück.

Ein zweites Uebel entsprang dem schulmeisterlichen Dünkel der großen Mehrzahl unserer Gesangslehrer, ihrer baaren Unwissenheit und einer Art Italienerfresserei in der Kunst, wie sich später eine so burleske Franzosenfresserei in der Politik aufthat; um deutsche Sänger und Sängerinnen vor der italienischen Unsitte des Verblümelns und Ueberschnörkelns zu bewahren, ersannen sie das grösteich te Mittel: sie bildeten Sänger und Sängerinnen geradezu so, daß beide überhaupt jedes eigentlichen Gesangs unfähig bleiben mußten. Sie verschmähten das Kind mit dem Bade, indem sie italienische Singmanier und italienische Gesangsschule mit einander verwechselten und diese mit jener verpönten und verbannten.

Aber die italienische Gesangsschule ist heute noch das einzig richtige Mittel physischer und technischer Bildung der Stimme, des Gesangsorgans, während italienische Singmanier gewöhnlich als ein arger Mißbrauch der Kunstfertigkeit bezeichnet werden kann, als eine Geschmacksverkehrtheit, welche die Kühle und den Glanz der

Mittel auf eine unschöne Weise verschleudert, und aller Wahrheit Hohn sprechend, nach leerem Ohrenkitzel, statt nach poetischer Wirkung hinstrebt. Wer nicht die Lehren der italienischen Gesangsschule tüchtig genossen und beharrlich durchgemacht hat, der kann nicht vollkommener Herr seines Organs, also auch nicht Sänger oder Sängerin im eigentlichen Sinne des Worts sein. Wer der italienischen Singweise gewöhnlicher Sänger und Sängerinnen sich hingiebt, hat bei aller technischen Vollkommenheit aufgehört, ein dramatischer Sänger zu sein, würdigt sich selbst zum Concertsänger herab. Kein Instrument der Welt kann den dramatischen Sänger an Kraft und Tiefe der Wirkung erreichen, aber viele Instrumentalvirtuosen übertreffen den Concertsänger in allerlei Kunststücken: mächtiger sind zehn geübte Finger, als die geübteste Kehle.

So unpoetisch verderbt betrat die italienische komische Oper das 18te Jahrhundert, und diese sinnenreizende Weise prägte sich der lebendigeren Sinnlichkeit jenes südlicheren Volkes so tief ein, daß selbst mächtigere Geister, wie Piccini, Pergolese, Jomelli, Giuseppe Sarti, Martini und mehrere Andere umsonst sich bemühten, wieder eine Brücke über den Abgrund auf den Boden der Poesie hinüber zu bauen.

Da erschienen nach der Mitte des Jahrhunderts beinahe gleichzeitig drei Tonsetzer, welche mit aller Kraft ihres Geistes und Erfindungsvermögens den Genius der Schönheit noch einmal heraufbeschworen und damit auch ein halbes Jahrhundert auf das Glücklichste beherrschten: Giovanni Paisiello, dessen schöne Müllerin noch in neueren Zeiten oft entzückt, dessen König Theodor und Barbier von Sevilla noch in gutem Andenken sind; Domenico Cimarosa, der mit seiner heimlichen Ehe in mancher Hinsicht ein Musterwerk für alle Zeiten geliefert hat, und Pietro Guglielmi, dessen Opern, obgleich weniger bedeutend, leider sämmtlich vergessen sind.

Obschon der größte dramatische Tonsetzer zweier, vielleicht mehrerer Jahrhunderte, der deutsche Mozart, dem besseren Geiste der italienischen komischen Oper mit seinem ewigen Figaro, mit Così fan tutte, diesem Melodienparadiese, und mit anderen verklungenen Jugendwerken, jenen Männern als glänzende Hülfe an die Seite trat, so konnten sie Alle doch den edlern Sinn in

Italien nur für die Dauer ihres unmittelbaren Wirkens lebendig erhalten. Sobald sie, einer nach dem andern, verstummten, gieng der Herrschaft wieder um so toller los und das verkehrte Virtuosenthum beherrschte abermals die Bühne.

In dem Vierteljahrhundert, von 1791—1816, genoß die komische Oper der Italiener nur fünf hervorragende Tonsetzer: Antonio Salieri, dessen komische Opern alle der Zeit erlagen, obgleich sie des Vortrefflichen nicht wenig enthalten, und der nur noch in seinem Arur bisweilen für die Gegenwart erwacht; Fernando Pär, von dem auch wir noch einzelne Werke mit Vergnügen hören, und der beinahe zuerst dem Chore Bedeutung und Geltung zu verleihen wußte; F. Gnecco, Fioravanti; dann Pietro Generali, dessen Opern zwar verklungen sind, dessen Geist aber, gewissermaßen verklärt, mannigfach in Rossini's Werken fortlebte.

Indessen behauptete die italienische Oper auch in dieser Periode der Weltstürme und trotz des französischen Revolutionseinflusses auf die Geschicke und die Gemüther Italiens doch merkwürdigerweise ihre volle Selbstständigkeit und nationale Eigenthümlichkeit, welche späterhin auch Oestreichs Einfluß, deutschem Wesen gegenüber, ihr nicht zu rauben vermochte. Italien fand keinen Grund, seiner Originalität zu entsagen, da diese in Lissabon und Madrid, in London und Paris, in Kopenhagen, Stockholm, Petersburg und Warschau stets dieselben Triumphe feierte, wie zu Wien, Berlin, München, Dresden, und nach Uebersetzungen in allen deutschen Städten. Dennoch beherrschte in dieser ganzen Periode und bis zum Epoche machenden Rossini, in Italien ein Deutscher die Bühne, in der ernsten, wie in der komischen Oper: Simon Mayer (Mayr), geboren 1763 zu Mendorf in Oberbayern, Schüler von Bertoni, begünstigt von Piccini. Von seinen 73 Opern bereicherten viele auch die Repertoire von Deutschland, Frankreich und England, er wurde zum Allerweltsmanne und für Italien in sofern auch von wirklicher Bedeutung, als er mehr Selbstständigkeit, Reichthum und Mannigfaltigkeit in die Instrumentalbegleitung einführte, darin mehr deutsche Würde und französischen Geist geltend machte, wenngleich nicht selten von Franzosen und Deutschen nüchtig borgte und besonders die besseren Franzosen sehr unbefangen ausbeutete. Weder an Tiefe noch Höhe des Genies mit Händel vergleichbar, der England beherrschte, noch mit

Gluck, der die französische Oper reformirt hatte, war er geschmeidiger, ich möchte sagen flüssiger und bei seinem nicht sehr strengen Gewissen auch scheinbar an Erfindung reicher, als jene beiden Heroen. Seine Modulationen überraschen oft durch Originalität, seine Harmonien bisweilen durch Klarheit, Kraft, wahre Energie und belebende Orchestereffecte, seine Gesänge athmen oft echte Leidenschaftlichkeit, entspringen rein der Situation und dem Karakter, aber immer verrathen sie gediegene Kennerschaft der menschlichen Stimmen, und fordern nicht mehr, als eine Menschenbrust leisten kann, aber auch nicht weniger, als ein Sänger guter Schule leisten soll. Damit verbindet er Geschmack, Eleganz, Leichtigkeit, Natürlichkeit der Bewegung, überläßt sich aber zuweilen sehr behaglich den bequemen Wiederholungen, der undramatischen Breite und sucht den Glanz des Moments mit den Federn Anderer ziemlich offen und mühelos seinen Arbeiten zu erhellen. Geraume Zeit hatte er nur in dem elf Jahre jüngern Ferd. Paer aus Parma, von dem auch jetzt noch mehrere Opern in Deutschland darstellbar bleiben, einen wirklichen und — offen gestanden — überlegenen Nebenbuhler, bis dieser 1807 nach Paris kam.

Hat etwa das Epoche machende Genie, Gioachino Rossini[17], diese Eigenthümlichkeit vernichtet oder nur vernichten wollen? Nein! Auch Rossini beharrte auf der Bahn seiner Väter, wo auch unsere Mozart, Winter, Weigl schöne Lorbeeren, jeder in seiner Weise, geerntet hatten. Auch er huldigte dem uritalienischen Grundsatze: Melodie ist die poetische Seele jeder Oper und eine Composition ohne Melodie hat aufgehört, Musik, d. h. Poesie zu sein. Auch er beharrte, gleich allen wahrhaft dramatischen Tonsetzern aller Lande, bei dem natürlich daraus entspringenden zweiten Grundsatze: ist Melodie die Seele der Oper, so muß die durch Instrumente sich kund gebende Harmonie auch nothwendigerweise so beschaffen sein, daß sie nicht in ihrem Gewoge die Melodie ersäufe, daß dem Sänger möglich bleibe gehört und verstanden zu werden. Natur, Studien und ein Blick in die Zeit führten ihn auch zu dem dritten Grundsatze: enthält einmal eine Oper Chöre, so bilden diese eine der Wesenheiten des dramatischen Ganzen und müssen also aus der voritalienischen Sphäre der Ripienstimmen in die Sphäre der obligaten Mittel erhoben, zur Eigenwirkung gebracht werden, sie müssen Farbe, Karakter und drama-

tisches Leben erhalten, gleich dem Orchester, welches wohl zu Höherem berufen ist, als lediglich zur akustischen Folie für die Singstimme, oder zum ärmlichen Träger der Accordenfolge. Rossini's feiner Tact erkannte auch die Unzulänglichkeit und Fehlerhaftigkeit der vorigen Weise, welche lediglich der Kunst und dem Geschmacke des Sängers alle Wirkungen der Melodie überantwortet, die Verzierung ihm allein überließ. Der Tonsetzer selbst, der mit allen Regeln und Möglichkeiten der Singkunst innigst vertraute Tonsetzer, mußte wohl am geeignetsten erscheinen, die Verzierungen seiner Melodien selbst zu bestimmen, dem Sänger als Gesetz vorzuschreiben. Ein Geist, wie Rossini, mußte wohl auch frühzeitig zu der Ueberzeugung gelangen, daß nicht alle Regeln der Tonsetzkunde wirklich unumstößliche ästhetische und mathematisch-akustische Regeln sind, sondern daß sich viel leerer Schulkram und eitles Autoritätenwesen eingeschlichen hatte, welche zu Verscheuchung der Harmonie wohl beseitigt werden konnten. Mozarts Werke waren sein Lieblingsstudium, also mußte ihm wohl einleuchten, welcher unermeßlichen Steigerung der poetischen Wirkung die Melodie, auf eine lebendigere Harmonie gestützt, fähig sein müßte, um so mehr, da er seinen Sinn hatte für die Karakteristik eintretender Wort- und Sylbendeclamation der Gluckisten, sondern ganz in der Strophenpoesie athmete und lebte, wie Mozart, sein Ideal, und wie alle seine großen Landsleute.[13])

So traten plötzlich jene zauberreichen Opern ernster und heiterer Art in das Leben und riefen in mancher Hinsicht eine neue musikalische Epoche hervor, wirkten electrisch auf Frankreich wie auf Deutschland, erregten in Italien eine Alleinherrschaft höchsten Glanzes, berauschten mit ihren fort und fort neuentsprudelnden Quellen die Ohren und Herzen Aller, entwaffneten thatsächlich die ernsteste und gediegenste, wie die frivolste und albernste Kritik und sahen geraume Zeit in der ganzen Welt nur einen einzigen ebenbürtigen Nebenbuhler Schritt für Schritt nebenan — das deutsche Genie von Carl Maria von Weber. Erwägen wir ehrlich, wie musikalische Größen höchster Art, ein Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, von der Zopf- und Perückenpartei der Kritiker ihrer Zeit behandelt worden, so müssen sich unsere Begriffe von Rossini's Werthe nothwendig steigern, wenn auch gegen ihn die Kritik ihre Pfeile auf das wildeste schießen ließ, denn nur wirklich hervor-

tagende und die Zeit beherrschende Geister rufen einen solchen Sturm von Angst- und Nothgeschrei ins Leben, nur gegen das wahre Genie fühlt sich der Schlendrian und das Autoritätswesen bis zum Jammer und Zeter der Reaction empört. Des Journalgewimmers konnte Rossini lachen, und Recensionen vermögen nicht, ihn auf die Stufe der Alltäglichkeit herabzudrängen, aber er selbst war die Parze, welche den Lebensfaden von der Mehrzahl seiner Werke zu kurz gesponnen oder schnell durchschnitten hatte. Im Siegesrausche, wie alle glücklichen Italienischen Tonsetzer, huldigte auch er zu unbedacht den Bedürfnissen der Theater, dem Neuigkeitsdurste, dem Erwerbe; er haspelte Oper nach Oper in so kurzen Zeiten zusammen, daß kaum der flinkste Copist im Stande sein dürfte, solche Partituren in gleicher Zeit abzuschreiben; er gönnte sogar den besten seiner Werke nicht die letzte Feile, nicht die Besonnenheit der Selbstkritik — bei der letztern Note spritzte er die [illegible] aus und warf dem Impressario die noch nasse Partitur zum [illegible]studiren hin. Diesen Fehler haben jedoch auch andere Genies mit ihm mehr oder minder gemein. Aber gegen die Fortdauer seiner meisten Werke sündigte er auf eine andere, weit bedenklichere Weise. Riesenstimmen und unübertroffene Technik des Gesanges sah er bald um sich vereint, und für diese arbeitete seine sprudelnde Phantasie, unbekümmert ob auch andere zu solchem Glanze und zu solcher Energie sich würden erheben können: man denke nur an Naturen wie Lablache, Tamburini, Mozzari, Donzelli, Rubini, David in der vollen Glorie ihrer Lebenskraft und Gesangslust! Sie selbst wurden älter und Klang und Melismatik wurden ärmer, sie selbst mußten jenen gigantischen Aufgaben bald entsagen; und andere Sänger? Je nun, sie helfen sich, wie sie können, und wirken, wie gerade Nothhebelte zu wirken vermögen. So kam es, daß außer den verfehlten Werken, wie sie bei jedem großen Meister vorkommen, auch manche bessere und wahrhaft edle Oper bald zu Grabe gieng oder nie zu voller Geltung gelangte, während die höchsten Potenzen, wie Teli, Othello und der unübertroffene Barbier von Sevilla, trotz sehr mangelhafter Darstellungen, überall noch als Lieblinge sich erhalten haben.

Hatte gleich Meister Rossini dem Chor, dem Orchester und der Harmonie eine größere Geltung verschafft, als sie bis dahin in Italien genossen; hatte er den Ensemblestücken einen dramati-

schen Schwung, einen Kunstglanz und eine geistreich sinnliche Weihe verliehen, wie vor ihm kein Italiener; hatte er dem Recitative eine Kraft und Lebendigkeit des Ausdrucks eingehaucht, wie solche nur den höchsten Genien eigenthümlich sind, so war er doch nicht mächtig genug, das nationale Herkommen und das nationale Streben zu überwältigen: nach wie vor verlangt der Italiener von der Oper eine gewisse unbefangene Formalschönheit, schöne Gesangstücke und gute Sänger, nichts weniger, aber auch darüber hinaus eigentlich nichts mehr.[14]) Ist die Oper ein poetisches Ganze? Darnach frägt er wenig. Sind die Karaktere deutlich angelegt, ernst ausgeprägt, consequent durchgeführt? Das macht ihm keine Sorge. Canto e Cantanti! Schönen Gesang, gute Sänger und einen gesunden Komiker bei der Opera buffa. — Uns an weiter ausholende Wünsche gewöhnten Deutschen klingt das etwas seltsam und ist es auch gewissermaßen, aber es ist wirklich so und wird dort wohl auch nicht anders werden. Indessen liegt darin auch ein kleiner Vortheil für Theater, Tonsetzer und Sänger, welchen wir diesseits der Alpen oft entbehren, ohne gerade einen vollgültigen Ersatz dafür bei der Hand zu haben: der Italiener weiß mit Bestimmtheit, was er von seiner Oper und von seinen Sängern zu erwarten und zu fordern habe, und dies fordert er denn auch mit nationalem Geschmack und sicherm Tacte, mit angeborenem und jährlich regelmäßig geübtem Kunstsinne, streng und rücksichtslos, ohne von Namen und Journalen sich beirren zu lassen.

Um Rossini her eine ganze Schaar mehr oder minder glücklich begabte Talente, welche mit ihren komischen Opern momentane Triumphe erringen, mehr oder minder seiner Weise sich nähern, nur selten über die Alpen zu dringen das Glück haben: Caraffa, der jüngere Generali, Mosca, Morlacchi, Pacini, Paini, Pavesi, Vaccai, Mercadante, der oft auch nach größerer Bedeutung in seinen Compositionen würdig strebt. Der von der Natur so reich begabte Sicilianer, Vincenzo Bellini, erhob sich mit seinen eigenthümlich einfachen, innigen, elegischen, melancholisch-sentimentalen, in Thränen jauchzenden Melodien schnell zum Lieblinge von ganz Europa, ohne für die komische Oper zu wirken, welche indessen in Gaetano Donizetti einen neuen Glücklichen gefunden hatte. Nicht so feurig wie Rossini, nicht

so glänzend und prachtvoll in seiner melodischen Sprache, nicht so dramatisch in seinen Recitativen, nicht so ursprünglich genial im Zauberbau der Ensemblestücke, erscheint er doch mit Reichthum und Schönheit hinlänglich ausgestattet, um sich dauernden Werth erringen zu können, wenn er sich einigermaßen Zeit gegönnt, zur Besonnenheit sich verstanden hätte, seiner edlen italischen Natur ganz treu geblieben wäre. Im deutschen Elemente liegen noch Keime der Veredlung für italienische Musik, aus dem neuromantisch-französischen Wesen der Neuzeit kann sie nur pikant Verunstaltendes, Verzerrungsrhythmen und Betäubungsgetose sich aneignen.

Wir verlassen nun Italien mit der aus allem Vorangegangenen hervorleuchtenden Schlußbetrachtung: Italien hat eine eigentliche komische Oper in seiner, nur formale Schönheit erstrebenden Weise, ganz im Sinne des wissenschaftlichen Begriffes: „die Oper ist ein durch Musik und Gesang sich aussprechendes Drama." Italien ist auch bis zum heutigen Tage diesem Grundbegriffe treu geblieben, und zwar auf seine eigenthümliche, nationale Weise, es beharrt bei dieser dramatisch etwas beschränkten Ansicht, es weiß aber dafür mit aller Bestimmtheit, was es von seiner komischen Oper fordern könne und solle, es fordert nur Mögliches, es verschafft seiner Forderung mit Consequenz und Energie stets die nöthige Geltung, und Italien hat auch alle nöthigen Anstalten und Einrichtungen zu Verwirklichung seiner Kunstansichten, zur Bildung seiner Tonsetzer und Sänger.

Das, was man in Frankreich eine komische Oper nennt, was aber nach obiger gesunder Definition nicht eine Oper, sondern nur ein Singspiel oder ein Lustspiel, eine Posse mit Gesängen ist, findet sich dort in seinen ersten Anfängen bereits in der blühendsten Periode der Troubadours und der Trouvères, nämlich im 13ten Jahrhundert, wo Adam de la Hale, der sogenannte Buckliche von Arras, sein „Le Jeu de Robin et de Marion" in Scenen für eilf Personen getheilt, mit Dialog versehen und diesen durch Gesänge unterbrochen, dichtete, componirte und theilweise auch selbst darstellte. Die Musik weicht schon bedeutend von dem Psalmodiren [15]) ab und bewegt sich bereits in rhythmischen Formen.

Weitere Spuren einer Ausbildung der komischen Oper finden

sich im wirren Gedränge der folgenden Jahrhunderte nicht, obgleich an Darstellungen mit Musik gerade kein Mangel war. Kardinal Mazarin brachte 1645 die erste italienische Gesellschaft nach Paris, deren erste Darstellung denn auch die komische Oper la finta Pazza war, welche so überraschend wirkte, daß bald die Franzosen auf Nachahmung der italienischen Musik und Decorationen verfielen. Schäferspiele gelangten zuerst zu einiger Ausbildung und Cambert erwarb sich mit seinen Compositionen großen Ruhm, bis der Florentiner, Giovanni Battista Lulli, 1762 durch höheres Talent ihn verdrängte. Obgleich sein Gesang noch viele Spuren des Psalmodirens an sich trug und seine Instrumentation kaum etwas freier sich bewegte, so wurde er dennoch der für ein Jahrhundert Epoche machende und allherrschende Tonsetzer in Frankreich, worin ihm sogar, unter Ludwig XV. Regierung, Jean Baptiste Rameau, trotz aller Eigenliebe der Franzosen und ungeachtet nicht unbedeutenden Talentes und eines schönen Reichthums theoretischer Kenntnisse und neuer Ansichten über Compositionskunst, Harmonie ꝛc. bedeutenden Abbruch nicht thun konnte. Durchgreifender für den nationalen Geschmack, und sogar mit Einfluß auf Italien, wirkte der Dichter Philippe Quinault mit seinen Texten, meistens zu Zauberopern, in sehr flüssigen, hübsch klingenden Versen, jedoch nicht selten mit großem Mangel an dramatischem Zusammenhang.[16])

Rameau hatte durch seine erst im 50sten Jahre begonnenen 22 Opern, und mehr noch durch seine berühmte und allzuviel besprochene „Abhandlung über Harmonie" der französischen Ansicht von Musik auch in der komischen Oper noch einmal Ansehen verschafft, und viele Freunde gegen die durch die Serva Padrona (1752), von Pergolese, eindringenden Geister ihr erworben. Aber die Talente seiner Umgebung und der nächsten Zeit, eines Mondonville (1742—1758), Berton (1755—1775), d'Auvergne (1752—1773), Trial (1765—1771) ꝛc. waren nicht mächtig genug, gegen einen J. J. Rousseau und Baron Grimm, die Führer der italienischen Partei, das Feld zu halten. So fand der Italiener Duni für seine Saaten den Boden zweifach gelockert und seine italienisirenden komischen Opern fanden stürmischen Beifall, welchen sie auch durch Einfachheit, Zierlichkeit und Wärme großentheils verdienen. Philidor schritt auf dieser

Bahn weiter, zeigte sich weniger lieblich als Duni, aber lebendiger, dramatischer, auf eine kräftigere Harmonie gestützt, wirksam besonders auch durch neue, wohlberechnete, überraschende Effecte der Instrumentation. Monsigny, sein Zeitgenosse und oft glücklicher Nebenbuhler, zeichnete sich durch anmuthige Leichtigkeit in Anlage und Durchführung natürlicher, ausdrucksvoller, oft sehr gefälliger Melodien und pikante musikalische Einfälle aus. Mehrere seiner späteren komischen Opern, wie Le Roi et le Fermier, Rose et Colas, le Deserteur etc. gehören zu dem Besten jener Zeit und verliehen in der That die Ahnung von der Nähe einer musikalischen Revolution. Als dritter und glücklichster K[illegible] trat 1768 der in Italien gebildete Belgier Gretry zu Paris mit seiner Oper „der Hurone" auf, welcher bis 1799 noch über 40 komische Opern siegreich folgten. Ohne an Kraft der Harmonie, an Reichthum der Instrumentation mit seinen Genossen sich messen zu können, war er ihnen weit überlegen in Erfindung heiterer und rührend ergreifender, dramatisch belebender Melodien, welche theilweise noch jetzt im Munde Frankreichs und Deutschlands fortleben, das Gepräge einer unvergänglichen naiven Schönheit tragen und Vorzüge vor manchen Gebilden späterer Zeiten unverkennbar haben. Dennoch konnte sich Gretry zu dem Geiste der folgenden Periode nicht erheben, aus den Fesseln seiner Schule sich nicht ganz frei machen.

Noch fruchtbarer, reicher und in mancher Hinsicht auch glücklicher war Gretry's Günstling, der Südfranzose Nicolas d'Alayrac, mit seinen 60, großentheils auch über Deutschland verbreiteten Opern und Operetten, von welchen einige, wie Adolph und Clara, die beiden Savoyarden, zwei Worte ꝛc. bis heute auf manchem deutschen Repertoire sich erhalten haben. d'Alayrac hatte sich wieder mehr der rein französischen Weise genähert, erschien ausnehmend reich an gefälligen, einschmeichelnden Melodien, Schärfe und Feuer im Ausdruck, und, wo er nicht geradezu mit seiner Arbeit schlauderte, auch blühend und energisch im Accompagnement. Kein älterer Tonsetzer ist wohl von neueren Componisten so häufig geplündert worden, wie dieser reiche d'Alayrac, der an gebrochenem Herzen darüber starb, daß seine Lieblingsarbeit, die Oper le poete et le musicien, am Krönungstage Napoleons nicht gegeben werden konnte.

Zu deutlicherem Verſtändniſſe müſſen wir hier einen kurzen Blick rückwärts auf eine andere Erſcheinung im Gebiete der Muſik werfen.

Schon früh, im 17ten Jahrhunderte, hatte ſich die Sitte in den Budenſpielen eingebürgert, in manchen luſtigen Stücken gelegentlich Couplets, Chanſons, Volkslieder, Witze auf bekannte Melodien mit Orcheſterbegleitung anzubringen, wobei nicht ſelten das Publikum mit einſtimmte. Dieſe Sitte bildete ſich im 18ten Jahrhunderte bald weiter aus und brachte ſo die eigentlichen Vaudevilles hervor, für welche 1762 ein eigenes Theater zu Paris als Nebenbuhler der italieniſchen Opera buffa erſtand, nachdem ſchon 1714 beſondere Theater für komiſche Opern mit zwei Geſellſchaften ſich gebildet hatten.

Das Vaudeville mit ſeiner pikanten Heiterkeit, mit dem parodirenden und perſiflirenden Scherz, mit ſeinen von allbekannten leichten Melodien belebten Satyren und gewürzten Witzen, entſprach ſo ſehr dem keineswegs ſentimentalen Grundkarakter der Franzoſen, daß es nicht nur jetzt noch eine ihrer Lieblingsunterhaltungen bildet und eine der Hauptſtärken ihrer dramatiſchen Muſe wurde, ſondern auch weſentlich auf den Geiſt ihrer komiſchen Oper einwirkte. Obgleich Lulli Italiener war, ſo fügte er ſich doch mit Geſchick in ſeinen Compoſitionen dem Grundkarakter der Franzoſen, ihrem allgemeinen Hange nach Eſprit, nach Witz und Pointen, wobei die Muſik nicht als Hauptſache, ſondern nur als behagliche Würze der Worte dienen ſoll, mithin auch die Schönheit des Geſanges in den Hintergrund treten und der Deutlichkeit des Wortſinnes den Vordergrund einräumen muß. Obgleich die italieniſche Opera buffa, die von vielen hochüberſchätzte Serva padrona des berühmten Pergoleſe ganz Paris entzückte, Dichter wie Tonſetzer zur Nachahmung reizte, ſo erſcheinen doch ſchon die nächſtfolgenden franzöſiſchen Componiſten, wie Monſigny, Philidor und ſelbſt der glücklichere romantiſche Gretry und der muntere Goſſec, wieder mehr in der angedeuteten Nationalweiſe der ſcharf accentuirten, rhythmiſch pikanten, den Wortſinn hervorhebenden Melodien, ohne bedeutende Anſprüche an die Geſangskunſt, welche ſich häufig bei ihren beliebteſten Sängern nur als muſikaliſche Declamation der Worte ausſprach. Der gewandte und keineswegs verdienſtloſe Piccini war nahe daran, mehr und mehr italieniſche Reiſer auf

dieses französische Bäumchen zu pfropfen; da erschien der gewaltige Ritter Gluck 1774 mit seiner Iphigenie en Aulide zu Paris, und Frankreichs Nationalgenius kämpfte unter dem Banner dieses deutschen Denkers und kritischen Tonsegers noch einmal glücklich gegen das Eindringen des weicheren, blühenderen, gesangsschöneren und kunstvolleren, aber unstreitig auch sinnlicheren, verweichlichenden und undramatischen italienischen Wesens. Es bleibt immerhin eine merkwürdige Erscheinung, daß Gluck, in dessen Brust kein Athemzug für Komik lebte, der mit seinen komischen Werken in Italien stets gescheitert war, und weder in Deutschland noch in Frankreich damit Anklang finden konnte — in Paris unwillkürlich zum Reformator auch der komischen Oper geworden ist. Klar wird diese Erscheinung, sobald wir erwägen, daß seine Ansichten von Musik mit der Natur und dem Geiste der Franzosen so ziemlich übereinstimmten, in ihrer herkömmlich nationalen Weise sie bestärkten, diese zur klaren Anschauung, gleichsam zum kritischen Bewußtsein erhoben. Wo die Wurzel des Nationalen nicht gänzlich unter Zeiten und Trümmern verdumpft und verfault ist, wird sie immer wieder an irgend einem Frühlingsmorgen ein grünes Reislein zur Kunde ihres Lebens emportreiben. Je entschiedener und ausgeprägter eine Nationalität ist, um so häufiger wiederholt sich eine solche Erscheinung.

Indessen darf man jene Gluck'sche Reformation in der französischen Musik für Frankreich auch nicht überschätzen, da sie eigentlich mehr nicht bewirkte, als die Franzosen für einige Zeit dem Irrgarten der italienischen Verblümelungen und Concertkünsteleien zu entziehen, für künstlerische Würde und dramatischen Ernst sie wieder empfänglich zu machen. Ueberhaupt findet der unbefangene Sinn bei der Lecture von Gluck's ewig denkwürdigen und von einem Genie ersten Ranges zeugenden Partituren, daß der Geist, dem er sich hingegeben, nichts Anderes ist, als ebenfalls ein Extrem: das der italienischen Anschauungsweise geradezu antipodisch gegenüberstehende Extrem auf die Spitze gestellter Einfachheit in Form und Wesen. Verbannt werden sollten alle Melismen und Passagen, alle Ritornelle und Wiederholungen, alle Cadenzen und sogenannte widernatürliche Schwierigkeiten; die dramatische Musik sollte nichts wollen und nichts geben, als Wort für Wort und Sylbe für Sylbe den Wortton aussprechen, ihm sclavisch folgen, alles

Uebrige als leeren Plunder verachten und von sich weisen. Mit einem Worte: rhetorisch sollte die dramatische Musik werden. Hieraus wird auf der Stelle klar, daß die Musik in der Oper solchen Anforderungen gegenüber aufhören mußte, selbst Poesie zu sein, daß der Verstand allein mühsam jede Composition zusammenarbeiten und die Phantasie mehr oder minder fern davon bleiben mußte.[13]) Ist aber Musik wirklich Poesie, was Niemand ihr bestreiten kann, so fragen wir billig: was kann und soll aus einer Poesie werden, wobei man vorhinein die Hauptschöpferkraft im Menschen, die Phantasie, beseitigt, wenigstens knechtet, und den Verstand, der dabei von Natur nur ordnender Gehülfe und kritischer Genosse oder Nacharbeiter sein kann, zum unmittelbaren Alleinherrscher ernennen will? Erwägen wir ferner, daß Musik eine poetische Sprache ist, welche nicht gleich der wirklichen Sprache eines bestimmtes Ausdruckes mit jedem einzelnen Worte, sondern nur durch eine Reihenfolge von Tönen, d. h. durch Melodie fähig ist, so wird man auch zugeben, daß die Musik wohl im Recitativ möglichst an Wort und Sylbe sich halten könne und solle, aber im eigentlichen Gesange, nur ein ganzer Gedanke, eine Empfindung mehr oder minder klar ausgesprochen werden könne. Einsehen wird man auch, daß dieses musikalische Aussprechen von Gedanke und Empfindung Dichtung ist, eigentliche Dichtung, also Sache der Phantasie, der Dichterkraft, nicht des Wissens, noch des Verstandes, obgleich beide als Mittel und sichtende Gehülfen jener beigeordnet sein müssen, wo wahre und dauernde Kunstwerke entstehen sollen. So kann uns denn Gluck's System, wie es von den sogenannten Gluckisten verstanden und erklärt worden, auch nur als ein Extrem erscheinen, wohl geeignet, von Zeit zu Zeit von dem andern Extreme der verstandeslosen Leyerei zurückzuführen; aber nicht geeignet, als Lehre und Muster aufgestellt zu werden, wenn wir nicht geradezu unsere Haydn, Mozart, Beethoven, Weber und noch viele andere bedeutende Meister für Leyermänner, und die ganze lange Periode, welche sich von ihnen entzücken ließ, für eine Periode der Barbarei erklären wollen. So hat auch die Menschheit und die ganze Geschichte über Gluck gerichtet: Italien hat ihn gleich Anfangs zurückgewiesen und blieb ihm bis heute fern; Frankreich und Deutschland huldigten großentheils seinem Systeme und allgemein der Erhabenheit seines Styls, dem Zauber

des daraus hervorleuchtenden Genies, der wundervollen Poesie mancher, sein eigenes System widerlegenden Melodien, der Wahrheit in der Declamation der Recitative, der Kraft und Würde seiner Harmonie, den mit den einfachsten Mitteln hervorgerufenen Effecten seiner Instrumentation, der Köstlichkeit der Chöre. Gluck ist eine kolossale Erscheinung, seine Partituren muß jeder Musiker studiren, an seinem Geiste kann sich jeder sonnen und erleuchten, aber sein System führt nicht auf den Weg selbstständiger musikalischer Poesie, und dessen Nachahmung kann wohl technisch gelungene Arbeiten, aber nicht poetische Kunstwerke hervorbringen. Gluck hat denn auch weder in Frankreich noch in Deutschland eine eigentliche Schule ins Leben gerufen, obgleich Bewunderer und aufrichtigste Bewunderung bei den Gebildeten aller Nationen ihm niemals fehlen werden. Aber, indem er die Musik auf eine höhere Stufe zu erheben sich bemühte, erhob er nur die Skeptik des Verstandes über die Phantasie, legte der poetischen Schöpferkraft unnatürliche Fesseln an und wirkte, besonders in Deutschland, durch die Menge seiner Nachbeter, mehr nachtheilig als vortheilhaft auf die Oper.

Während dessen hatte sich die französische komische Oper in der Form ihrer Bücher wesentlich verändert, geglättet, verfeinert, und der Begriff „daß komische Oper jede sei, welche mit Dialog, statt der Recitative auftritt" bereits zum herkömmlichen Grundsatze sich gesteigert. Dieser Umstand verleiht der französischen komischen Oper ein viel umfassenderes Gebiet, als sich dessen die italienische und deutsche erfreuen können: er zieht eine nicht unbedeutende Menge von Opern in diesen Bereich, welche in Italien und Deutschland jener Mittelgattung von romantischen und halbernsten Opern beigezählt werden, ohngefähr wie man das Schauspiel zwischen Lust- und Trauerspiel in die Mitte bringt. Und neben dieser komischen Oper kam das einactige musikalische Zwischen- oder Nachspiel, die sogenannte Operette, mehr und mehr in Aufnahme und erhob sich bald unter den glücklichsten Auspicien zu einer der liebenswürdigsten und reizendsten Gaben, welche das Theater irgend einer Nation jemals geboten hat. Ich erinnere hier nur an unvergeßliche Kleinigkeiten, wie: das Geheimniß, der Hausverkauf, Adolph und Klara, die Blinden von Toledo, der kleine Matrose, das Milchmädchen, der Khalif von Bagdad, die beiden Savoyarden, zwei

andere, wohin freilich die Erinnerung der Jugendwelt nicht zurückreichen dürfte, welche aber allen durch ein längeres Leben und eine oft fast fremde Welt Vorgeschrittenen noch so lieblich und freundlich durch das Gedächtniß schimmern, wie die Sterne der Heimath und die Träume der Jugend. Für alle jene poetischen Kleinigkeiten hat die Welt jetzt nur die zwar oft pikanten, aber oft auch sehr unpoetischen Vaudevilles.

Die Verfeinerung der komischen Opernbücher begann schon in der Consularzeit sich mehr und mehr zu verflachen: die komischen Rollen abgerechnet, verschwanden die entschiedenen, scharf ausgeprägten, markigen Karaktere nach und nach, an deren Stelle traten immer vagere und abgeschliffenere Salongestalten, die Individualitäten zerflossen in ziemlich allgemeine Theaterfiguren, welchen der Darsteller erst eine eigenthümliche Physiognomie verleihen mußte, bis sich endlich auch in die komische Oper das ganze moderne Wesen der Intriguenstücke einschlich, wobei von eigentlich ausgeprägten Karakteren kaum mehr die Rede sein kann. Gewann dabei der Tonsetzer ohne Zweifel eine viel größere Freiheit für Anlegung der verschiedenen Karaktere, so muß man doch auch bekennen, daß in gleichem Verhältnisse die Durchführung und die Verständlichmachung der Karaktere für ihn schwieriger geworden ist. Der Tonsetzer hat dabei die doppelte Aufgabe zu überwinden: einmal den Dichter, wo dieser oberflächlich und unbestimmt geblieben ist, für seine eigene Phantasie zu ergänzen und zu interpretiren, und dann, diese poetische Ergänzung und Interpretation dem Publikum musikalisch zu versinnlichen und verständlich zu machen. Der Darsteller findet die Intentionen des Dichters nicht mehr deutlich zur Schau gestellt, er muß sie meistens erst errathen, seine Rolle erst schaffen, sie in Einklang mit dem Ganzen, so wie mit der Composition zu bringen suchen, was nicht selten bedeutende Schwierigkeiten hat.

Haben wir früher schon bemerken müssen, daß unter den bedeutenderen Tonsetzern der französischen Oper viele Ausländer, besonders Italiener auftraten, so werden wir in der Periode nach Gluck die Erscheinung eben so häufig wiederholt finden. Erklärlich wird hieraus, warum sich in die französische Opernmusik von Zeit zu Zeit italienische und deutsche Elemente einschlichen, warum es in Frankreich zu einem eigentlich streng abgeschlossenen Style, zu einer durchgreifenden Schule nicht kommen wollte, sondern daß

die Franzosen nur altherkömmliche und echt nationale Eigenthümlichkeiten in ihrer komischen Oper festhielten und heute noch mehr oder minder dabei beharren. Ueberall blitzt die alte Grundidee des vorherrschenden musikalischen Sprechens, statt des vorherrschenden eigentlichen Gesanges durch, und aus ihren komischen Opern stecken noch immer Singspiel und Vaudeville ihre neckischen Gesichtchen schelmisch hervor. Aller Glanz und Schimmer der modernsten Formen kann die Lustspieltendenzen voll Ausgelassenheit, Witz und Esprit in langen Conversationen nicht verbergen und vermehrt für uns Deutsche die natürlichen Schwierigkeiten der Darstellung, obgleich solche schon breiteren und blühenderen Gesangsweisen unseren Sängern häufiger Beifall bereiten, als dies bei altfranzösischen Opern der Fall gewesen.

Wir können nun den Faden der Geschichte wieder aufnehmen. Beinahe so mächtig wie Gluck wirkte für die Reformansichten in der französischen Musik der Florentiner Cherubini, ein Schüler von den beiden Felici und von Sarti. Mit Ruhm bedeckt für 11 in Italien, und 2 zu London componirte, aber längst vergessene Opern, und bereits hochgeachtet als Theoretiker, betrat er 1788 die Pariser Bühne mit seinem Demophon, welchem 1791 die Epoche machende Lodoisca folgte. Fülle von Harmonie, Glanz der Instrumentation, Innigkeit, oft Erhabenheit im melodischen Ausdruck erhoben ihn schnell zu einem Lieblinge des Publikums in Frankreich und Deutschland und machen seine Partituren für alle Zeiten würdig, von jedem jungen Tonsetzer studirt zu werden. Aber Vorsicht und Besonnenheit sind dabei nicht genug zu empfehlen, weil dieser bedeutende Meister nicht selten auf den Abweg gerieth, seine Melodie, den poetischen Fluß des Gesanges, dem harmonischen Kunstbaue zu opfern, zu überkünsteln, der Singstimme ihren natürlichen Vorrang zu entziehen. Darin ist wohl der einzige Grund zu suchen, warum alle seine Werke überall von der Scene verschwunden sind, sein letztes Ali Baba (1833) niemals eigentlich zu rechter Geltung gelangte, und nur sein Wasserträger (les deux Journées) als ein echter Juwel auch noch für unsere Tage seinen alten Glanz behauptet. Betrachten wir die Tiefe der Empfindung, die köstliche Phantasie in Erfindung von Melodien, verbunden mit sichtendem Ernst, kritischem Verstande und umfassender Beherrschung aller Mittel, so bedauern wir aufrichtig, daß Cherubini nicht

seinem Vaterlande treu geblieben ist, nicht rein aus sich selbst und dem schönen Quelle heimathlicher Musik geschöpft hat — denn, konnte Italiens Musik wahrhaft wohlthuend reformirt werden, so war er dazu das Talent und der Geist, wie kein Anderer. Wahrscheinlich hätten wir alsdann auch in Deutschland und Frankreich etwas weniger Schulstaub, Schwulst und Mißverständnisse in der Musik.

Ihm zunächst erscheint der Franzose Mehul,[18]) Gluck's eifrigster Schüler und Liebling, schon frühe durch seine feurigen Revolutionslieder auch ein Liebling der Nation, aber anfangs auf der Bühne unglücklich mit mehreren Operetten, welche an Ueberkünstelung und Schulqualm erstickten. So plötzlich 1790 seine komische, äußerst lebendige und pikante Oper Euphrosine ihn gehoben hatte, eben so schnell stürzte ihn das Zurückgehen in Gezwungenheit und Geschraubtheit in vielen folgenden Werken wieder in die vorige Ungunst zurück. Der wackere, nach dem Höchsten edel strebende junge Mann scheint sich diese Ungunst gewaltig zu Herzen genommen zu haben, denn 1797 trat er plötzlich anonym mit der Operette l'Irato auf, und seine Freunde verbreiteten das Gerücht, diese Composition sei von einem Italiener. Mehul feierte damit einen wahren Triumph, — um sogleich wieder auf dem alten Wege in alte Ungunst zu verfallen, bis sein Meisterwerk, Joseph in Egypten, ihn rasch auf die höchste Höhe des Ruhms und allgemeiner Beliebtheit emporhob, wonach er für die Oper so gut wie verstummte. Joseph wird stets Beifall finden, und stets als ein in sich vollendetes Kunstwerk tiefster und blühendster Innigkeit, lebensvoller Melodie und erhabener Schönheit einfacher Harmonie erscheinen. Der Irato, der gemüthlich heitere, oft ins Lustige aufspringende, une folie (die beiden Füchse oder je toller, desto besser), der Schatzgräber und Adrian bleiben uns ferner als ehrenwerthe und wirksame Reliquien eines bedeutenden poetischen Tonsetzers, der, gleich Cherubini, tief in das Leben auch der deutschen Folgezeit eingewirkt hat.

Zwischen diesen beiden Dioskuren der Reform trat ein Schüler von Paisiello, der junge Italiener Dominico Dellamaria aus Marseille, nach einer Reihe unbeachteter Opern in Italien plötzlich zu Paris mit einer Reihe heiterer Opern und Operetten auf den Kampfplatz gegen die so glänzend einreißende Ueberladung und Ueberkünstelung. Die Natürlichkeit seiner gefäl-

ligen Manier, der blühende Reichthum an Melodien, die sangbare, zum Ohr und zum Herzen sprechende Einfachheit seiner Weisen erhoben ihn schnell und gerecht zum Lieblinge der Pariser, welche sein früher Tod 1800 mit Trauer erfüllte. Auch Deutschland erfreute sich an mehreren seiner Werke, wovon le Prisonnier, l'Opera comique, l'Oncle valet ꝛc. noch heute des Beifalls nicht ermangeln werden. Erwähnt werden muß der 1791 viel Aufsehen machende Nebenbuhler Cherubini's, der Versailler, Rudolph Kreutzer, berühmt als Violinvirtuose, ein um das Orchester der großen Oper zu Paris vielverdienter Mann, aber als Operntonsetzer überhaupt, und besonders für die komische Oper eine unbedeutende, schnell verflüchtigte Erscheinung.

Dem Systeme von Cherubini und Mehul schloß sich Lesueur klarer, inniger und auch talentvoller an, ohne deßhalb seiner Eigenthümlichkeit in Auffassung und Durchführung zu entsagen. Er galt seinen Landsleuten in der Revolutionsepoche für eine Größe eigener Art, und seine Opern erwarben ihm eine wohlverdiente, jedoch keineswegs nachhaltige Beliebtheit. Davon kamen auch la Caverne und Paul et Virginie nach Deutschland, ohne gerade Sensation zu machen oder einflußreich zu werden.

Hier ist wohl der Ort, von einem Künstler zu sprechen, welcher für Frankreich zu einem Ereignisse geworden und in die Darstellung, auch der komischen Oper, eine wesentliche und nachhaltige Veränderung unwillkürlich eingeführt hat. Frankreich hatte bis dahin von Gesang in der ernsten Oper sehr wenig, in der komischen geradezu gar nichts gewußt. Da wurde 1789 ein neues italienisches Theater gegründet und von dem berühmten Geiger Viotti mit vortrefflichen Sängern und Sängerinnen ausgestattet. Der auch als Mensch merkwürdige Sänger Garat fand bald solchen Geschmack an deren Gesangsweise, daß er selbst mit seiner herrlichen Stimme und mit ganzer Seele sich ihr hingab, schnell Nachahmer und förmliche Schüler fand. Hieraus entsprang auch für die komische Oper jene denkwürdige Umwandlung in den Ansichten der Franzosen vom Operngesang, welche nach wenigen Jahren durch das vortrefflich gegründete und geleitete Conservatorium der Hauptstadt eine lange Reihenfolge ausgezeichneter Gesangskünstler lieferte. Hierdurch verlor die ursprüngliche französische Weise des declamatorischen Melodiensprechens im Gegensatze zum eigentlichen

Geſangsvortrage der Italiener, ihre herbſten Spitzen und Kanten und dem figurirten Geſange waren die Thore geöffnet, ohne daß die löbliche karakteriſtiſche Deutlichkeit im Vortrage geopfert wurde. Heute noch zeichnen ſich die franzöſiſchen Sänger rühmlich dadurch aus, und nirgends verſinnlicht ſich auch ihr reichſt colorirter Geſang in undramatiſche Künſtelei, in concertartige Effectſprudelei. Dagegen blieb ihre Declamationsweiſe für unſere deutſche Behaglichkeit und mildere ſentimentale Anſicht bis heute noch etwas zu ſcharf markirt, zu pathetiſch und theatraliſch geziert.

Obgleich durch ihre Hauptwirkſamkeit für die Oper eigentlich unſerm Jahrhunderte angehörend, griffen doch vier Männer noch in die Revolutionsperiode hinüber — Bojeldieu, Gatel, Gaveaux, Henri Montan Berton; wir reihen ſie daher hier an. Nicht unbedeutend ſind Gatels Verdienſte um die Muſiklehre, aber ungeachtet der Reinheit ſeines Styls, der Anmuth und ſogar Innigkeit ſeiner Melodien, viel weniger um die komiſche Oper, wovon außer ſeinen nun auch vergeſſenen „vornehmen Wirthen" alles bald wieder von der Scene verſchwand oder mit Achtungserfolgen ſich durchſchleppen mußte. Glücklicher und für einige Zeit Liebling war Gaveaux mit ſeinen lebensfriſchen, luſtigen Werken, wovon ſich „der kleine Matroſe" noch jetzt mit Vergnügen hören läßt. Adrien François Bojeldieu aus Rouen gehört nicht zu den Glücklichen, welche nur kommen, ſingen und ſiegen; Fortuna kam ihm keinen Schritt entgegen, er mußte ſie ſuchen und fand ſie lange nicht, er konnte nicht einmal ſeine erſte Oper auf die Pariſer Bühne bringen, ſondern mußte ſich mit dem armen Theater ſeiner Vaterſtadt begnügen. Seine drei erſten Werke erregten zu Paris höchſtens freundliche Aufmerkſamkeit, erſt ſeine reizenden, karaktervollen und gediegenen Compoſitionen zum Khalifen von Bagdad und Ma tante Aurore erweckten allgemeinen Jubel und zeigten dem ſtolzen Vaterlande in ihm einen neuen, glanzvollen Stern. Minder bedeutend erſcheinen alle ſeine von 1803—1811 zu Petersburg componirten Opern, obgleich davon „die umgeworfenen Wägen" und „die junge heftige Frau" auch in Frankreich und Deutſchland Glück machten. Sein Vaterland begrüßte er 1811 wieder mit dem tonangebenden „Johann von Paris" und der ſo ſchelmiſchen, wie graziöſen Operette „der neue Gutsherr", minder glänzend mit einigen in Gemeinſchaft mit Cherubini,

Catel, Nicolo geſchriebenen Werken. Sein ſchöner Stern ſchien der neuen italieniſchen Sonne jener Tage gegenüber erbleichen zu wollen; da verlieh er ihm neuen Glanz 1819 durch ſein „Rothkäppchen" und 1825 durch ſein Meiſterwerk „die weiße Dame". Seine letzte, mühſelig in acht Jahren zuſammengearbeitete Operette „zwei Nächte" iſt hiernach kaum noch der Erwähnung werth. Die Muſik dieſes europäiſch berühmten Tonſetzers gründet ſich auf die eigene glückliche Natur und gereiftes Studium der edelſten franzöſiſchen und italieniſchen Vorbilder, ſie athmet überall einen geläuterten, feinen Geſchmack, dramatiſche Wahrheit in beſtimmter Anlage der Karaktere und conſequenter Durchführung, poetiſche Schönheit durch Friſche, Leben, Phantaſie, Gefühl, Anmuth und oft Glanz in den Melodien, durch Reinheit und weiſe Beſonnenheit in niemals überladener Harmonie, durch eigenthümliche Glätte und Eleganz einer nie betäubenden, oft ſehr pikanten Inſtrumentation. Seiner ſchönen Eigenthümlichkeit gebührt ſtets eine höchſt ehrenvolle Stelle, und es thut ihr eben ſo wenig Eintrag, daß vielleicht ſeine weiße Dame von Roſſiniſchen Einflüſſen nicht ganz frei iſt, als es Roſſini's Glanz verdunkeln kann, die Werke und Mittel Boieldieu's beachtet und ſtudirt zu haben. — Aelter als er und Sohn des ſchon erwähnten Berton erſchien ſchon 1771 Henri Montan Berton mit ſeiner erſten Oper, welcher bis 1800 noch 11, darunter auch mehrere in Deutſchland beliebt gewordene folgten. Obgleich ſämmtlich melodiös, angenehm, reinen franzöſiſchen Styls, mitunter witzig und pikant, zeugt doch keine von auffallend hervorragendem, Neues ſchaffendem Talent, und ſo mußten ſie im Strudel unſerer reichbewegten Zeit auch alle bald wieder vergeſſen werden, gleich den Werken ſeines Sohnes François.

Glänzend begann das Jahrhundert des Kaiſerglanzes auch für die komiſche Oper. Von den bereits genannten muſikaliſchen Größen reichten viele noch in dieſe Zeiten herüber, ja lieferten ſogar nun erſt ihre beſten Werke, und neue bedeutende Männer kamen dazu, worunter merkwürdigerweiſe abermals drei Italiener verſchiedener Natur ſich auszeichneten, abermals ein Scherflein italieniſchen Geiſtes mit aus ihrer Heimath herüberbrachten. Zuerſt der Malteſer Nicolo Iſouard, häufig nur Nicolo de Malte genannt. Mit einer komiſchen und einer tragiſchen Oper hatte er

Glück in seiner Heimath gemacht, und kam 1801 als Secretär des Generals Vaubois mit diesem nach Paris. Nach seiner unbedeutenden „Fanchette" errangen „les Confidences" und „Michel Ange" so glänzende Erfolge, daß sie auch schnell über Deutschland sich verbreiteten. Diesen folgten 15 Operetten, wovon „der türkische Arzt," „das Lotterieloos," „das Junggesellenfrühstück" noch heute mit Erfolg auch in Deutschland auf der Scene erscheinen können, sowie die Opern „Cendrillon" und „Joconde", unstreitig seine besten Werke, welchen noch „die Wunderlampe" 1818 folgte, ohne gleiches Glück zu machen. Nicolo zeigt sich überall reich an Phantasie und Geschmack, pikant in der Lieblichkeit und Neckerei seiner Melodien, sprudelnd oft in üppiger Fülle, Heiterkeit und an seine Heimath erinnerndem Glanz des Gesanges, als trefflichen Karakterzeichner, aber Tiefe der Empfindung und des Gedankens darf man ihm nicht zumuthen, so wenig als eine große Sorgfalt der Feile. Zunächst nach ihm trat sein mächtigerer Landsmann, Gaspare Spontini von Jesi, 1803 auf die Scene, wo er bald eine so bedeutende Rolle spielen sollte. Eigentlich gehört er zwar der ernsten oder sogenannten großen Oper an, aber nennen mußten wir ihn hier, weil er seine Heimath zuvor mit 15, meistens komischen Opern, beschenkt hatte, und der französischen Bühne die drei Operetten, la petite maison, Milton und Julie ou le pot de fleurs widmete, wovon auch Deutschland die beiden letzteren genoß und sie für Schlechteres nicht so leicht hätte aufgeben sollen, obgleich sie bei Weitem nicht Spontini's Bestes enthalten. Geistreich, melodiös, pikant und innig schrieb Soulie wenige Operetten, von welchen sein Geheimniß auch auf den deutschen Bühnen jetzt noch fortleben sollte, wenn man sich einem gewissen Stumpfsinne einerseits entheben und andererseits der Plattheit entsagen könnte.

Louis Joseph Ferdinand Herold aus Paris, ein Schüler von Mehul und Cherubini, kehrte nach einem ersten, glücklichen Versuch in der komischen Oper zu Neapel 1815 nach Frankreich zurück, erfreute hier schon 1816 mit „Charles de France", ließ bald seine „Clochette" (das Zauberglöckchen) und diesem bis 1825 noch mehrere komische Opern und sehr gelungene Balletcompositionen folgen. Die Oper „Marie" (1826), diese rein, zart und tief empfundene Composition krönte sein bisheriges Streben auf eine würdige Weise und bereitete die Gemüther günstig vor auf

seine drei, in neuester Zeit allbekannte Opern: „die Täuschung, Zampa, der Zweikampf". Diese Werke entsprechen jedoch den Erwartungen auf eine Steigerung des inneren Werthes keineswegs. Sind sie auch reich an seinen allgemeinen Eigenschaften: graciöse, oft sehr liebliche Melodie, Gewandtheit und Handhabung aller technischen Mittel und eine reine, zuweilen wirklich schöne Harmonie, — so athmen sie doch einen Geist massiver Buhlerei um Beifall und frivoler Effecthascherei mit allerlei Kunststückchen, deren sich nur ein eifersüchtiges Talent, aber niemals ein Genie schuldig macht. Die edle „Marie" ist in Deutschland wenig bekannt, vergessen. Das Zauberglöckchen versucht sich zuweilen noch schüchtern auf der Bühne und die drei letzteren Sturm- und Drangeswerke scheinen so ziemlich ausgetobt, Besserem auch in Frankreich Platz gemacht zu haben.

Jacques Fromental Halevy, ein Pariser Jude, Schüler von Berton und Cherubini, in Italien und Deutschland nach Ausbildung in Wissen und Kunst sich umsehend, vom Institute mit dem ersten Preise gekrönt, vermochte nicht, seine drei ersten dramatischen Werke auf die Bühne zu bringen und errang erst 1827 mit der komischen Oper „der Künstler" einen Achtungserfolg. „Le roi et le batelier" und „Clari" erregten schon höhere Aufmerksamkeit, und seine Oper „la Dilettante d'Avignon" erfreute sich eines halben Hunderts Vorstellungen. Merkwürdigerweise war unser, sonst den Parisern so gern nachlachendes, nachweinendes und nachjubelndes Deutschland damals so tief in Rossini und Weber versunken, daß es von allen diesen laut genug gepriesenen Dingen keine Notiz nahm, und, ich glaube fast mit Recht. Da kam seine „Jüdin" offenbar sein bestes Werk, und brach sich auch Bahn über den Rhein herüber, und ebnete den Weg auch für die komischen Opern „der Blitz" und „die Dreizehn" von entschieden minderm Werthe. Halevy hat Erfindung, einen Vorrath blühender, bisweilen wahrhaft schöner Gedanken, oft Energie und Wahrheit des Ausdrucks, er ist melodiös, nicht selten graziös in vielen Gesängen, leicht und pikant im gewandten Conversationston, wissenschaftlich und berechnend in seiner Harmonie, er erreicht oft die Höhe der Meisterhaftigkeit in seiner Instrumentation, verliert sich aber darin auch nicht selten in Barrockheit, schauderhafte Effecthascherei und brutales Ueberschreien und Ersäufen der Sing-

stimmen. Dabei ermangelt er der eigentlichen, schöpferischen Originalität des Genies und nebenbuhlert gar zu sichtbar mit Auber und Herold, und macht wieder augenfällige Parade mit sogenannter gründlicher Arbeit im Schweiße seines Angesichts.

Poetisch höher als beide steht Daniel François Esprit Auber aus Paris, Schüler von Bojeldieu und Cherubini und Nebenbuhler von Rossini um den allgemeinen Beifall. Die einfachste Erwägung dieser historischen Thatsache führt wohl schon auf den natürlichen Gedanken, daß ein jugendlicher, feuriger, lebensvoller und phantasiereicher Geist geraumer Zeit bedurfte, um über sich selbst und über die Kunstaufgabe einigermaßen ins Klare zu kommen, zu einer Concentration seiner Kräfte zu gelangen. Wen zwei so heterogene, oft geradezu antipodische Größen, wie Bojeldieu und Cherubini, als Lehrer in das Kunstleben einführen, der muß schon ein Halbgott sein, wenn er sich nicht anfänglich oft und arg verirren soll. Woher soll Klarheit der Ansicht, Bestimmtheit in Geschmack und Grundsätzen, Sicherheit in Anlage und Durchführung und Gebrauch der Mittel kommen, wenn sich ein junges Gemüth von zwei feindlichen Polen abwechselnd abgestoßen und angezogen fühlt, zweien Göttern gleichzeitig huldigt, deren beider Verdienst und Hoheit es würdigen, deren beider Schwächen und Verirrungen es kennen lernen muß, mittelbar aus ihren sich widerstreitenden Lehren, unmittelbar aus dem Studium ihrer Werke? Wie muß es erst werden, wenn zu solchem Zwiespalte im Innern noch der angeborene Ehrgeiz sich gesellt und immer wieder von Neuem den Blick nach einem Ideale des Glückes und der Huldigungen der ganzen Welt hinlenkt! Ein gewöhnlicher Tonsetzer läßt sich freilich von solchen Dingen nicht beirren, er lernt, er ahmt arbeitend nach und betrachtet sich selbst behaglich als einen großen Meister, sobald er die letzte Note einer Partitur geschrieben hat. Aber ein von der Natur so gütig und reich Begabter, wie Auber, mußte sich dabei wohl verirren, bevor er sich auf der schwierigen Bahn zurecht und sein eigenthümliches Rechtes finden konnte. Darin liegt ohnehin eine der großen Schwierigkeiten bei allen Kunstgebilden: das allgemein Rechte zu erkennen, lehren Schule und Studien, während gerade diese beide so häufig das Auffinden des individuell Rechten erschweren, wo nicht ganz verhindern. Aber wahre Kunstgebilde kann man nur hervorbringen, wenn

man außer der Erkennung des allgemeinen Rechten auch sein individuelles Rechtes erkannt und gefunden hat. Daß dieses oft nicht erkannt und gefunden wird, ist eine der Hauptursachen, warum nicht selten wahrhaft bevorzugte Naturen aus dem Leben scheiden, ohne nachhaltige Spuren ihres Daseins zu hinterlassen. Das allgemeine Rechte oder allgemeine Schöne stellt sich nicht als eine Kugel dar, worein jeder nur blicken darf, um es zu erkennen und abzuspiegeln, sondern es erscheint als ein Vieleck mit unzähligen Facetten, und jede dieser Facetten ist nur für einen einzigen Sterblichen geeignet und bestimmt, daß er darin allein das Schöne erblickt und findet, daß dieses Bild seiner Seele sich einpräge und in das Gewand seiner eigenthümlichen Natur gekleidet wieder als eine lebendige Gestalt hervortrete und seinen Namen verewige. Die allgemeine Schönheit im Gebiete der komischen Oper fanden z. B. Cimarosa, Paisiello, Fioravanti, Rossini, Mozart, Dittersdorf, Weigl, Schenk, W. Müller, Dalayrac, Gretry, Mehul, Cherubini, Isouard, Bojeldieu, Auber, aber jeder erblickte sie in seiner eigenen Facette, darum ist auch jede eine andere, jede eine mehr oder minder der Vollkommenheit nahe.

Auber's erste Opern, von denen nur Emma und Leocadie auch nach Deutschland herüberkamen, machten in Paris kein bedeutendes Glück und konnten dies auch nicht, da sie lediglich Conditorwaare enthalten, zusammengeknetet aus Versuchen in Rossini's Melodien, aus einem Satze nach Cherubini oder Bojeldieu, zuweilen in derselben Nummer von beiden etwas. Entschiedenes Glück machte aber 1818 sein „Concert am Hofe", obgleich auch noch in dieser Composition des Gemachten, Raffinirten und Absichtlichen zu viel herrscht, von Selbstständigkeit in Satz und Haltung, von Eigenthümlichkeit gar wenig die Rede sein kann. Sein Hauptstreben richtete sich darauf, einen der Nationalität seiner Landsleute und den Fortschritten der Zeit angemessenen musikalischen Conversationston zu bilden, ohne der Melodie ihre unveräußerlichen Rechte zu entziehen, Leichtigkeit mit Anmuth zu verbinden, durch pikante und frappante Rhythmen zu fesseln, den dramatischen Glanzpunkten ihre volle Wirksamkeit zu sichern. So entstand seine eigene Richtung voll Geist und Feinheit in der Behandlung der Stoffe, voll Kenntniß in Anwendung der musikalischen Mittel, voll

Reichthum an originellen, siegreichen, zuweilen aber auch sichtbar koketten Melodien, voll Raffinement mit Contrasten, aber auch nicht selten voll Oberflächlichkeit, ja Leichtfertigkeit in Anlage und Durchführung der Karaktere, voll Wankelmuth im Styl der einzelnen Opern. Seine in der ganzen Welt siegreiche „Stumme von Portici" gehört nicht in unsern jetzigen Gesichtskreis. Vom „Concert am Hofe" an machten alle seine Opern entschiedenes Glück, mehr oder minder auch in Deutschland; Fra Diavolo und Maurer und Schlosser, die entschieden besten, werden seinen Namen noch lange auf allen Repertoiren erhalten, während der mattere Schnee bereits so ziemlich verflogen ist, und merkwürdigerweise die mit Ernst gearbeiteten und würdevoll gehaltenen, obgleich an Zügen von Leichtfertigkeit nicht armen Werke „Gustav III., Lestocq, das eherne Pferd," in Deutschland weit weniger Geltung fanden. Daß die französische komische Oper, allen fremden Einflüssen zum Trotze, immer wieder zu ihrem nationalen Element und Grundkarakter — zu der Singspiel- und Vaudevilleweise zurückstrebt, beurkunden auffallend auch „der Gott und die Bajadere, der Liebestrank, die Falschmünzer, die Braut, die Gesandtin, der schwarze Domino". Wir wollen dieses Streben und Wirken nicht nach dem Maßstabe unserer deutschen Ansichten messen und verurtheilen; wir sind vielmehr gern bereit, die Leichtigkeit, Anmuth und Drastik dieser Melodienspiele vollkommen anzuerkennen, indem Komik in Poesie und Musik stets auf nationale Elemente sich stützen, einen nationalen Geist athmen muß, mit dem innersten Wesen und Grundkarakter einer Nation in natürlicher Verbindung steht und davon sich niemals allzuweit entfernen darf, wenn sie wirken und Anerkennung finden will. Mag eine öde Schulmeisterei Auber jedes andere Verdienst absprechen, das muß sie ihm doch zugestehen, daß er die französische Nationalität in der komischen Oper gegen die eindringende Uebermacht der Italiener nicht ohne Glanz gerettet hat, und solches zu vollbringen, kann unmöglich Sache eines gewöhnlichen Talentes sein.

Neben Auber erschienen in jüngster Zeit auf der französischen Scene nur noch drei Tonsetzer, welche hier flüchtig zu erwähnen sind. Der Neapolitaner Michele Garaffa, der in Italien zwar nicht hervorstechend geglänzt, aber hübsche Erfolge errungen hatte, und in Rossini'scher Weise sich mit Geschick versuchte, ohne auf

Originalität Anſpruch zu haben. Er lieferte der franzöſiſchen Bühne ſeit 1818 die ganz italieniſch gehaltenen, beifällig aufgenommenen Opern Gabriele, der Einſiedler, Maſaniello, der Paria, Johanna d'Arc zu Rouen ꝛc., wovon nur der Einſiedler in Deutſchland über einige Bühnen wandelte. In die moderne franzöſiſche Weiſe übergehend, erſchien er 1827 mit der komiſchen Oper „das Veilchen" und 1829 mit der ernſten „die Braut von Lammermoor". Er hat Geſchick, Reichthum und Fluß der Melodie, zuweilen auch regen Sinn für dramatiſche Würde und Karakteriſtik — aber der Mittelmäßigkeit konnte er ſich niemals ganz entheben.

Der Andaluſier, Joſe Gomis, lieferte als Reſultate ſeiner gründlichen Studien deutſcher und italieniſcher Meiſter zu Madrid mehrere glückliche Operetten von 1811—1823. Dem Abſolutismus entfloh er nun nach Paris, deſſen Bühnen ihn zurückwieſen; in London errang er als Liedercomponiſt 1826 ſchöne Triumphe, ſcheiterte aber dennoch mit ſeinem neuen Verſuche, eine Oper auf die Pariſer Bühne zu bringen. Roſſini erbarmte ſich des Tiefgekränkten und vermittelte 1831 die Darſtellung der komiſchen Oper „der Teufel in Sevilla", welche trotz mancher köſtlichen, ja genialen Melodie beinahe ganz wirkungslos vorüberging. Nicht größeres Glück machten 1833 ſein „Geſpenſt" und 1835 ſein „Fackelträger". Aus Schmerz darüber ſtarb Gomis 1836. Gedanken, Empfindung, techniſche Gewandtheit, Melodie, edelſtes Wiſſen und Streben ſind ihm nicht zu beſtreiten, aber er mußte untergehen an dem gewagten Verſuche, franzöſiſche, italieniſche und deutſche Elemente innigſt vermählen zu wollen, was nur Sache eines hervorragenden Genies ſein kann: Einheit fehlt ſeinen Tonwerken und an dieſem Mangel ſcheiterten ſie.

Bedeutender als beide für die komiſche Oper erſcheint in jüngſter Zeit ein Schüler von Reicha und Boieldieu, der Pariſer, Charles Adolphe Adam, nach manchen günſtigen Verſuchen in Ariettchen, Chanſons und Vaudevillen, 1829 mit der Operette Pierre et Catherine. Talent blitzt daraus hervor, Beruf zeigt ſich in einzelnen hübſchen Eigenthümlichkeiten, aber das Ganze trägt zu ſehr das Gepräge der Nachahmung von Auber's Weiſe, als daß der Eindruck ein entſchiedener hätte ſein können. Günſtiger und nachhaltiger wirkte 1830 die komiſche Oper „Danilowa", ohne Frankreichs Grenzen zu überſchreiten. Seine glänzenden Triumphe

mit Balletcompoſitionen, beſonders für die Gluck'ſchen, haben offenbar wohlthätig auf ihn eingewirkt, Selbſtbewußtſein und Selbſtſtändigkeit ihm verliehen und ein Talent entwickelt, welches zwar keineswegs durch Reichthum und Fülle an Gedanken, noch durch Tiefe und Würde der Empfindung ſich beſonders auszeichnet, aber dagegen an Eigenthümlichkeit in Auffaſſung und Behandlung der komiſchen Situation, an Geſchick in Führung der Singſtimmen, Färbung im Orcheſter, jugendlicher, oft an Humor ſtreifender Friſche und Elaſticität manche geprieſenen Werke der Neuzeit überragt und zu noch ſchöneren Hoffnungen berechtigt, indem Adam erſt in ſeinem 48ſten Jahre ſteht. Erwägen wir, daß der Poſtillon eine franzöſiſche, eigens für Franzoſen geſchriebene komiſche Oper iſt, ſo können wir mit unſerer deutſchen Anſicht zwar Manches darin anders wünſchen, aber wir dürfen nicht ſo anmaßend und ungerecht ſein, dem Franzoſen einen Vorwurf daraus machen zu wollen, daß er kein Deutſcher iſt, nicht deutſch denkt, noch deutſch fühlt.

Was ergiebt ſich nun in Betreff der franzöſiſchen komiſchen Oper als Reſultat dieſer flüchtigen Geſchichtsſkizze? Einfach die thatſächliche Wahrheit: der Franzoſe bildet mit ſeinen Forderungen an die Muſik und an die Darſtellung der komiſchen Oper beinahe den antipodiſchen Gegenſatz zu den Anſprüchen des Italieners, indem er das dramatiſche Element zur Hauptbedingung macht, die Melodie nur dann als eine ſchöne an ſolchem Orte anerkennt, wenn ſie dem dramatiſchen Karakter entſpricht, und ſchönen, geſangskünſtleriſchen Vortrag nur in ſofern verlangt, als dieſer mit der dramatiſchen Situation und Deklamation vereinbar erſcheint. Er will vor Allem, und eigentlich nur ein durch Muſik geſteigertes Drama von guten Schauſpielern in ſeinen Hauptmomenten muſikaliſch dargeſtellt und gewürzt, ohne daß dieſer Geſang zum concertähnlichen Vortrage ſich zu erheben braucht, noch eigentlich erheben ſoll. Trotz aller durch den Lauf der Zeit erfolgten Einmiſchungen deutſcher und beſonders italieniſcher Elemente, trotz aller glänzenden momentanen Siege deutſcher und italieniſcher Compoſitionen auf der Scene der Opera comique ſtellt doch heute noch die franzöſiſche Nationalität jene ſtrengen Forderungen an ihre komiſche Oper und verlangt dabei nur ein Fortſchreiten auf der Bahn der Belebung und Veredlung des Converſationstones, eine gewandte, faßliche, elegante, den Text und den Sänger nicht erſtickende Behandlung der In-

ſtrumentation, Phantaſie in Erfindung pikanter und draſtiſcher Rhythmen, mit einem Worte: in höherer, zeitgemäßer Potenz dasſelbe, was ſie bereits vor einem Jahrhundert von Tonſetzern und Darſtellern verlangt hat. Und die Franzoſen haben eine vortreffliche komiſche Oper und vortreffliche Darſtellungen derſelben, weil ſie mit Beſtimmtheit wiſſen, was ſie von beiden fordern ſollen und können, weil ſie ihren Forderungen ſtets Geltung zu verſchaffen ſich gewöhnt haben, weil ſie alle Mittel zu Bildung von dramatiſchen Tonſetzern und dramatiſchen Sängern beſitzen und großartig gebrauchen. Das große, compacte, für ſeine nationale Kunſt begeiſterte und ſeine Sympathien und Antipathien ſtets unumwunden zu erkennen gebende, eine ſtrenge, aber billige Kritik ſelbſt übende Pariſer Publikum denkt, fühlt, handelt und entſcheidet auch in dieſem Punkte für alle 37 Millionen Franzoſen, ernſter, lebendiger, nachhaltiger, als irgend eine Kritik der Journale es vermag.

Kehren wir nun in unſer Vaterland zurück, ſehen wir, wie in Deutſchland die komiſche Oper entſtanden, wie ſie im Laufe der Zeiten und in allen Concurrenzen und Conflicten mit fremden Nationalanſichten und Einwirkungen ſich geſtaltet hat; endlich, was ſie jetzt iſt und in welchem Verhältniſſe zu der deutſchen Nationalität ſie ſich befindet.

Hoffentlich erwarten nicht Sie ein hypothetiſches Herumwühlen im geſichteten Krame der Vermuthungen und Wahrſcheinlichkeiten aus den Gebieten längſtvergangener Jahrhunderte und den Urzuſtänden deſſen, was man allenfalls ein muſikaliſches Drama oder Oper nennen könnte. Darüber hat man ja ſehr große, an ſich ſehr ſchätzbare, aber für unſere Ueberſicht völlig unfruchtbare Werke. Halten wir uns hier an das rein Thatſächliche, an das hiſtoriſch Erwieſene. Dagegen wird es Ihnen wahrſcheinlich naturgemäß erſcheinen, daß wir bei dem Hiſtoriſchen der vaterländiſchen Oper etwas ausführlicher zu Werke gehen und bei allen hervorragenden Punkten etwas länger verweilen. Langeweile dürfen wir von dieſen Längen kaum beſorgen, denn ſie beſchäftigen uns mit Deutſchem, mit den Zaubergebilden des heimathlichen Geiſtes, mit der ganzen Fülle und Glorie deutſcher Phantaſie, deutſcher Schöpferkraft und

deutschen Fleißes. Langeweile können solche Erörterungen einem deutschen Publikum nicht bereiten, wo der vaterländische Stolz so laut und klar und wahr zu dem frohen Bewußtsein gelangen muß, daß keine Nation der Erde schönere und vollkommenere musikalische Poesien geschaffen hat und daß die erhabensten Tonsetzer Deutschlands zugleich die erhabensten Muster der ganzen gebildeten Welt und uns wohl noch lange bleiben werden.

Auch in Deutschland verlieren sich die ersten Spuren der Oper tief in dem Dunkel des Mittelalters, in geistlichen und weltlichen Singspielen von mancherlei Formen. Die seltenen Reste davon überzeugen, daß unsere Vorfahren im Gesange noch gewaltige Stümper gewesen, während ihre Instrumentalmusik die der andern Völker damals schon übertraf, und auch die Motette und der Choral der Kirche einer schönen Ausbildung genossen. Die eigentliche dramatische Form der Oper, wie wir solche heute noch beibehalten, entstammt ebenfalls Italien, von wo alle schönen Künste über Europa sich verbreitet haben und die Uebersetzung der Daphne von Rinuccini 1627 durch Martin Opitz, mit Musik von dem Dresdener Hofkapellmeister Schütz, erscheint als die erste eigentliche Oper, mit so großem Beifalle, daß bald Opernbühnen in Hamburg, Hannover, Braunschweig, Leipzig, Weißenfels, Berlin, Breslau, Dresden u. s. w. sich erhoben und von allen Seiten Dichter und Tonsetzer dafür auftauchten. Unter den Dichtern zeichneten sich Lucas v. Postel, ein Herr v. Postel, Bressand, Feind, Hirsch, Feustking und Andere aus, welche bisweilen wahrhaft burlesken Sonderbarkeiten huldigten, z. B. alles Uebrige deutsch abmachten, aber die Arien in italienischer Sprache schrieben und singen ließen. Groß war auch die Zahl der Tonsetzer jenes Jahrhunderts und darunter glänzten vorzüglich Theil, Strunk, Frank, Hörnick, Conradi, Bronner, Krieger, Hirsch, Steffani, Fleischer, vor Allen aber Reinhard Keyser mit fast 150 Opern von 1699–1739, der als der größte Tonsetzer seiner Zeit oft gepriesen worden, Georg Philipp Telemann und der auf andern Gebieten der Musik so große Händel.

Hatte sich, wie bemerkt, die deutsche Instrumentalmusik in jener Periode schon auf eine ziemliche Stufe der Bildung über die anderer Nationen erhoben und ein Geist der Wissenschaftlichkeit das gesammte Opernwesen durchdrungen, so lag dagegen die Kunst des Gesanges

noch sehr im Argen und beschränkte sich auf choralähnlichen Vortrag und ziemlich monotones Psalmodiren, wobei denn natürlich von eigentlicher dramatischer Wirkung nicht die Rede sein konnte. Während dessen hatten viele deutsche Höfe, nach althergebrachter löblicher Weise, nicht etwa sich bemüht, die deutsche Kunst zu heben und dem deutschen Künstler seine Bahn mit Rosen zu bestreuen, sondern — die italienische Oper einzuführen, der italienischen Kunst eine gewisse Oberherrschaft zu bereiten und einen Kampf auf Deutschlands Opernbühnen anzustiften, worin das Vaterländische allzuhäufig unterliegen mußte und noch bis heute einen vollständigen Sieg zu erringen nicht vermochte.

Indessen hatte diese bedenkliche und Aergerniß gebende Begünstigung des Ausländischen durch unsere Fürsten wenigstens die eine sichtbare, gute Folge für die deutsche Oper, daß sie gegen 1690 hin dem lähmenden Psalmodiren entsagte und nach und nach an die freiere, melodiöse Gesangsweise der Italiener sich gewöhnte, was sich besonders in Keysers Opern so lebendig und belebend aussprach, daß er der Abgott seiner Zeit wurde. Händel, der seine meisten und besten Opern in England und Italien schrieb, übte keinen wesentlichen Einfluß auf den Fortschritt der deutschen Oper, obschon er als Oratorist zur tonangebenden Größe sich erhob. Viel bedeutender wirkte der Magdeburger, Georg Philipp Telemann, theils durch die große Zahl seiner deutschen Opern, hauptsächlich aber dadurch, daß er ein zweites Element des Kampfes nachhaltig in die deutsche Opernwelt einführte, indem er dem italienischen und deutschen Wesen entgegen, offen und entschieden dem von Lulli begründeten Geschmacke der französischen Oper huldigte und manchen Triumph errang. Wurde auch der Glanz dieser Triumphe durch gleichzeitige und nachfolgende Tonsetzer bald wieder etwas verdunkelt, so lebte ihr Nachhall doch wirksam fort in dem Sinnen und Brüten vieler deutschen Tonsetzer.

In jenem trostlosen Ringen zwischen italienischem und französischem Geiste siechte manches deutsche Talent, welches Erfreuliches hätte leisten können, wenn es dem Gotte in der eigenen deutschen Brust treu und rein gefolgt wäre, jämmerlich dahin. Jene frühen Kämpfe in dem Opernwesen hinterließen mit den großen Namen ihrer Heerführer die Keime einer gewissen Autoritätsherrschaft in Kunstsachen, wogegen der Rationalismus auch heute noch

nicht zu reiner, voller Geltung gelangen kann. Freilich bedarf es eines tieferen und lebendigeren Eindringens in das Wesen einer Kunst, wenn man die Frage entscheiden will: wie Alles ihrer Natur und der Vernunft gemäß sein solle, als wenn man sich lediglich mit der Bequemlichkeitstheorie begnügt: so oder so hat es dieser oder jener berühmte Meister gemacht. Auf diesem hölzernen Bequemlichkeitspferde reitet ein großer Theil der Kritiker gar behaglich im Lande herum und spendet die mageren Lorbeeren an die nüchternsten Fetzentreter jener gottbegeisterten Genien, an die ärgsten Parodisten jeder vernünftigen Kunstansicht, an jene zahlreichen Tausendkünstler, welche in ihren Compositionen alles Erdenkliche zur Schau stellen, nur nicht Musik und Poesie.

Hatte Keyser das unverkennbare Verdienst um die deutsche Oper sich erworben, der Melodie lebendigen Einzug, dem dramatischen Gesange mehr Fluß, Leichtigkeit und Anmuth zu verschaffen, die Karakteristik entschiedener zu bezeichnen, kurz, einen eigentlichen Opernstyl heranzubilden, so können wir den Meister Telemann, neben vielem Anerkennenswerthen, nicht von dem Fehler häufiger Effectmacherei, wahrer Witzbolderei und künstlicher Uebertreibung freisprechen: seine Gesänge sind mitunter komisch pompöse Staatsactionen, nicht frei dem Gemüthe entquollene und inspirirte, sondern vom Wissen und Kennen mühsam herausspekulirte Sätze.

Ihm zunächst, aber ihm entgegen trat der Niedersachse und Sänger, Johann Adolph Hasse, mit einem heilverkündenden Jugendwerke auf. Er eilt zu Vollendung seiner Studien nach Neapel, wo Porpora und Scarlatti ihm Lehrer und Freunde werden; er versucht sich auf das Glücklichste in Compositionen großer italienischer Opern, schwingt sich zum Liebling Italiens auf, erhebt die italienische Oper in Dresden mit Hülfe seiner Gattin Faustine zur glänzendsten Oper Europas; geht dann 1733 nach London, wo er Händels Opernwesen völlig besiegt und ist auch in ganz Deutschland so ziemlich gebietender Herr in der Opernwelt. Und seine Mittel zu Erringung aller dieser glänzenden Siege? Ein reiches, blühendes Talent, verschwistert mit gereiften Studien des Geistes und der Technik der Musik, mit einer vernünftigen Ansicht des Sollens und Könnens der Oper. Allem Prunke und aller Ueberkünstelung in Harmonie und Instrumentation entsagend, huldigte er mit ganzer Seele der wahren Natur der dramatischen

Musik, dem Ausdruck von Karakter und Empfindung durch Melodie, welche unter seiner Feder einen so leichten und natürlichen Fluß, eine so einnehmende Eleganz gewann, wie man solche vor ihm in Deutschland niemals gehört hatte. Sein Wirken in der großen Oper äußerte auch auf den Geist der komischen Oper einen mächtigen Einfluß, der geraume Zeit vorherrschend blieb, durch manche folgenden schönen Talente geläutert und gehoben wurde und am Ende des 18ten Jahrhunderts in dem weltbeherrschenden Genie Mozarts seinen höchsten Glanzpunkt feierte.

Es gehört zu den kleinlichen deutschen Unarten, daß manche Kritiker den trefflichen Hasse gar gröblich anfahren, weil er italienische und nicht deutsche Opern geschrieben, daß sie deßhalb sogar sein Verdienst und seinen Ruhm zu schmälern sich bemühen. Diese guten Eiferer bedenken nicht, daß sie gleichen Grund hätten, mit unseren bedeutendsten Operncomponisten vor Maria von Weber zu grollen, und am meisten gegen Mozart zu zürnen; sie bedenken nicht, daß kein Tonsetzer die Theaterverhältnisse im Allgemeinen anders machen kann, als er solche vorfindet. Kann Hasse ein Vorwurf treffen, so ist es der, dem verzierten Gesange ziemlich gehuldigt und dadurch ein bedenkliches Beispiel gegeben zu haben, um so bedenklicher gerade, weil er in der That für eine Autorität galt und gelten konnte.

Der Obersachse Karl Heinrich Graun, ebenfalls, sogar in Italien, ein Sänger von Ruhm, erhob sich frühzeitig zu Hasse's glücklichstem Nebenbuhler durch eine Reihe von 30 Opern, worin er durch Reichthum der Erfindung, scharfe Karakteristik, Innigkeit des Gefühls und Reiz der Melodie sich glanzvoll auszeichnete, aber auch nicht selten dem Gelüste nach harmonischen, besonders contrapunktischen Künsten, die einfache Schönheit und Klarheit opferte. Graun erscheint keineswegs minder begabt, als Hasse, zeigte sich aber jedenfalls minder besonnen und machte daher auch bei weitem nicht den glänzenden Eindruck mit seinen Opern, welchen sein klassisches Meisterstück — der Rammler'sche Tod Jesu — noch heute bei jedem hervorbringt, der überhaupt höherer musikalischer Genüsse fähig ist. Ganz verschollen ist Graun's Freund und gleichsam Schüler, der Oesterreicher Anton Bachschmidt, trotz seiner vielen Opern und obgleich er ebenfalls in Italien seine

Hauptſtudien gemacht und von den Zeitgenoſſen reichlich Beifall geerntet hat.

Wer in der Opernwelt nur einigermaßen fortleben will, muß wenigſtens nach einer Seite hin Ausgezeichnetes geleiſtet haben. Da alle Komik ohnehin mehr einer beſtimmten Zeit, oft ſogar nur einer gewiſſen Oertlichkeit angehört, ſo erheiſcht auch die komiſche Oper zum Fortleben auf der Bühne geradezu Züge von Genie. Den großen Theoretiker, Johann Georg Albrechtsberger, dürfen wir deßhalb hier nicht übergehen, weil er ſich die undankbare Mühe gegeben hat, ſeine Theorie in einer komiſchen Oper zu verwirklichen. „Komiſch," meinte ſein Schüler, der treffliche Ignaz von Seyfried, „war nichts an jener Oper, als die unſägliche Bemühung des ernſten, gründlichen Mannes, Komiſches erzeugen zu wollen." So wurde dieſes Werk eines der vielen todtgeborenen Kinder von ſonſt würdigen deutſchen Männern, welche dem Aberglauben huldigten, man könne ſchon durch Wiſſen und Studiren ſich ſelbſt zum Tondichter erheben, ohne dabei auch die Natur zu fragen, ob ſie die unentbehrliche Phantaſie und Begeiſterung dafür zum Wiegengeſchenke mitgegeben habe.

In jene an wahren Größen ſo reiche Zeit fällt denn auch Gluck, von deſſen Genie und Einflüſſen auf die komiſche Oper wir bereits bei Italiens und Frankreichs Geſchichtsüberſicht geſprochen haben, was hier nicht wiederholt werden ſoll.

Wie mächtig auf die Phantaſie der Deutſchen der Ruhm der Ausländer wirkte, wie lebendig das wahre Schöne in der Muſik der Italiener die Seele der Beſſeren zu jeder Zeit beſchäftigte, finden wir auch abermals wieder an einer der erlauchteſten Größen Deutſchlands, an dem unvergänglichen Joſeph Haydn bethätigt. Von armen Aeltern in Niederöſterreich geboren, dürftig erzogen, dürftig von dem Haimburger Schulmeiſter in der Muſik unterrichtet, das Leben als Chorknabe zu Wien erſingend, verliert er im 16ten Jahre durch den Verluſt ſeiner Stimme auch dieſe ärmliche Stütze und vermiethet ſich, um leben und lernen zu können — dem berühmten Porpora als Bedienter. Kaum fühlt er ſich einigermaßen flügge, ſo ertheilt er ſelbſt Unterricht und verſucht ſich in mancherlei Arten von Compoſitionen, welche als unreife Dinge von jener in mancher Hinſicht ſtrengen Zeit mißachtet werden. Aber: vorwärts! gebietet der Genius in ihm, und 1751

betritt er mit der komischen Oper il Zoppo diabolo, der hinkende Teufel, die dramatische Laufbahn auf der italienischen Bühne. Der leichte, heitere Fluß der Melodien, mehr neckische Malerei des Komischen als wirkliche Komik, blühende Züge von Humor, glückliche Würfe des nationalen Liedelements, eine reine, natürlich gehaltene, originell sprudelnde Harmonie erregen die allgemeine Aufmerksamkeit, gefallen überall, aber sie können mit dieser Oper, eben so wenig wie mit den 18 späteren, meist der komischen Gattung — für die Dauer nicht fesseln, einmal weil Haydn der tieferen dramatischen Bedeutung und Karakteristik ermangelte, und dann hauptsächlich, weil ihm für die komische Oper unverkennbar höher begabte Geister unmittelbar folgten und das nationale Gefühl allgemach zu höherer Würde heranreifte, seinem schönsten Triumphe entgegenschritt.

Die gerechteste und innigste Verehrung für diesen großen Meister darf uns nicht zu jenem Götzendienste verleiten, welcher auch in Minderbedeutendem, ja sogar in Verfehltem den großen Namen blind anzubeten gebietet. Haydns komische Opern würden ganz gewiß in unserer Zeit auf keiner Bühne einen wirklichen Erfolg erleben, auf keine Weise fördernd für die deutsche dramatische Musik wirken können, vielleicht sogar geeignet erscheinen, manchen Schwachen durch den Nymbus der Autorität auf Abwege zu verlocken. Dennoch glauben wir es den Vorständen der deutschen Bühnen zum gerechten Vorwurfe machen zu müssen, daß sie es niemals der Mühe werth gefunden haben, das Andenken an den Tonsetzer der Schöpfung an seinem Geburts- oder Sterbetage durch Darstellung einer seiner Operetten aufzufrischen, sich selbst durch solche Ehrenbezeugung zu ehren und zugleich dem Publikum eine so wohlfeile, historische, sehr nützliche Lehre zu ertheilen, die Lehre, daß es im Vergöttern wie im Verdammen sich etwas besonnener zeigen möge, als dies leider gewöhnlich der Fall ist. Man muß das Publikum in seinen Kunstansichten nicht streng bevormunden und am Kapzaume herumführen wollen, aber man darf es auch nicht blindlings sich selbst überlassen, man muß ihm die Gelegenheit, zu urtheilen und sein Urtheil zu bilden, nicht vorenthalten.

Dieser in der Natur der Dinge begründete Vorwurf gegen die deutschen Theaterdirectionen erscheint noch augenfälliger und herber dem bedeutenden Zeitgenossen Haydns, Johann Adam Hiller aus der Oberlausitz, gegenüber, welcher sich so wesentliche Ver-

dienste um die deutsche Bühne erworben hat. Ganz deutsch in Geist, Empfindung und durch Erziehung, wurde er einer der Hauptbegründer, Bildner und Förderer der deutschen komischen, dem Liederspiele verwandten Oper und lieferte Musterwerke in dieser Art, wie solche in manchem Betrachte heute noch nicht übertroffen sind. An Naivetät, Schalkheit, Wärme und Grazie lebenvoller Karakteristik und Originalität waren seine Melodien so reich, daß manche derselben noch jetzt unter die beliebtesten Volksgesänge gehören. In seinen wahrhaft heiteren und komischen Opern, welche durch ganz Deutschland schnell populär geworden: die verwandelten Weiber (der lustige Schuster), Lottchen am Hofe, die Liebe auf dem Lande, der Erntekranz, die Jubelhochzeit, das Grab des Mufti, die Jagd ꝛc. athmet überall der frische, duftige, lebenswarme und drastische Geist des deutschen Liedes vorherrschend über Arie und alles concertähnliche Streben. Seine seelenvolle Lyrik verwässert sich niemals zu kernloser Sentimentalität, Harmonie und Instrumentation spielen und buhlen nicht mit sinnleerer Künstelei, sondern verschwistern sich natürlich, fließend und oft pikant mit der Einfachheit der Melodien. Diese edle Einfachheit der Composition mag wohl einer der Hauptanstöße gegen die moderne Darstellung Hiller'scher Werke sein, da wir nur äußerst wenige Sänger besitzen, welche zu solcher Einfachheit, zu solcher inneren Lebendigkeit im Vortrage sich herablassen wollen, indem es bequemer und gewöhnlich auch dankbarer erscheint, seine Gesangseffecte auf Anwendung, sogar auf Verschwendung äußerer, reicherer, technischer Mittel zu beschränken. Die für ihre Zeit trefflichen Opernbücher bedürfen allerdings einer modernen Feile, wenn sie jetzt noch mit Erfolg über die Bühne gehen sollen, aber ein Irrthum, ja sogar ein arger Fehler wäre jeder Versuch, die Composition durch sogenannte Bereicherung moderniſiren zu wollen, indem sie dadurch gewiß nur entstellt werden und ihre historische Wahrheit wie Bedeutsamkeit verlieren würde.

In diesen Irrthum der Moderniſirung großer älterer Werke sind sogar große Meister und denkende Kunstmänner, wie Mozart, Spohr, Mosel ꝛc. verfallen: aber der größere Reichthum an Instrumentation konnte einzelnen Werken von Händel und Gluck keinen modernen Geist einhauchen und die Posaunenzusätze in Don Juan keinen höheren Schwung verleihen. Jede Zeit klei-

bei ihren Geiſt in eigenthümliche Formen und Gewänder, welche weſentlich ſind, mit ihm ein harmoniſches Ganzes bilden: die mediziſche Venus wird durch einen Schnürleib und buntgeſtickten Unterrock nicht ſchöner, und Götz von Berlichingen würde mit Achſelſchnur und Epauletten wahrlich keine poetiſch anſprechendere Geſtalt. Dieſe Sucht der Moderniſirung älterer Kunſtwerke ähnelt jener Wuth der modernen Gärtnerei, alle Blüthen der Natur zu gefüllten zu machen und ſie in eine runde Geſtalt einzuzwängen: durch die Füllung geht die Fruchtbarkeit verloren und in der allgemeinen Rundung jener Reiz der eigenthümlichen Formen und ihrer Mannigfaltigkeit, mit beiden der wundervolle Zauber des providentiell Urſprünglichen, der Natur. Solche Moderniſirung älterer Werke ſchadet überdies geradezu deren äußerer Wirkſamkeit und der Geſchmacksbildung des Publikums, denn die moderne Zuthat von Fülle zeigt den urſprünglichen Gehalt nur um ſo auffallender in einem Scheine von Armuth und Blöße, welcher eine lebendige Erfaſſung und Theilnahme gar nicht aufkommen läßt, und gewöhnt andererſeits die Menge an den unglückſeligen Hang, nur in der Maſſe äußerer Mittel Kunſtgenuß zu ſuchen und Kunſt zu erkennen, ſo allmählig im ewigen Einerlei für alle Wahrheit und Schönheit ſtumpf zu werden und ſich nur durch materielle Wirkungen noch momentan anregen zu laſſen, ohne mehr für das Poetiſche in der Kunſt wahrhaft erwarmen zu können.

Hillers Sohn, Friedrich Adam, wurde für die deutſche Oper nur eine bedeutungsleere, flüchtig vorübergehende Erſcheinung, ohne die Sache irgend zu heben oder zu fördern.

Während Hiller liederſpielähnliche Opern ohne prächtige Enſembleſtücke und ausgeführte Finale zu lebensvoller Geltung brachte, erhob der Böhme Georg Benda zu Gotha eine neue Gattung zu eigenthümlichem und in manchem Betracht nachhaltigem Glanze. Seine Duodramen und Monodramen, Ariadne auf Naxos, Medea, und Pygmalion, voll tiefer Empfindung, lebendiger Wahrheit, eindringlicher Seelenſprache in der edelſten Form der Recitative, erwarben ihm mit Recht einen höheren Ruhm, als ſeine nur oberflächlich geglückten italieniſchen, und die zwar gelungeneren, aber nicht durch eigentliche Friſche der Originalität hervorragenden deutſchen komiſchen Opern, obgleich von dieſen der Dorfjahrmarkt, der Holzhauer, Lucas und Bärbchen ꝛc. einige Zeit

überall gern gesehen wurden. Immerhin mag er unter den besten Tonsetzern jener Periode eine ehrenvolle Stelle einnehmen, aber diese auch seinem Sohne Friedrich Ludwig, oder seinem Neffen, Friedrich Wilhelm Heinrich, einräumen zu wollen, erscheint lediglich als eine Sache localer Liebedienerei oder blinden Autoritätsglaubens, da beide für die Oper nichts Wesentliches geleistet haben. Uebrigens dürfen wir nicht übersehen, daß Hiller und Standfuß die Manier der Rundgesänge am Schluß der komischen Opern eingeführt haben, davon wir in Mozarts Belmonte und Constanze und sogar in einzelnen Werken Rossini's noch glückliche Nachkömmlinge finden. Wahrscheinlich entsprangen diese Rundgesänge am Schlusse einer Nachahmung des Couplets in der französischen komischen Oper älterer Zeit und sind im Singspiele auch vollkommen angemessen.

So bedeutsam für die komische Oper und in der That nicht minder wirksam als Hiller trat der Gothaner Ernst Wilhelm Wolf mit vielen Compositionen auf und erhob das weimarische Theater in den siebenziger Jahren zu einem Lieblingssitze der komischen Muse. Sein Rosenfest, die Dorfdeputirten, die treuen Köhler, das Gärtnermädchen, der Abend im Walde, Polyrena, das große Loos ꝛc. umfassen Melodien voll Karakter, Natürlichkeit, Wärme, Anmuth und nicht selten bis zum Humor sich steigernder Drolligkeit; seine Harmonie erscheint so rein, ungezwungen, daß sie zur Popularisirung jener Gesänge wesentlich beitrug. Es wäre wohl der Mühe werth, neben einigen Hiller'schen von Zeit zu Zeit auch einige seiner Operetten wieder auf die Scene zu bringen. Solche praktische historische Erinnerungen wirken lebendiger als irgend eine kritische Abhandlung es vermag und nur durch das Vergleichen wird der Geschmack des Publikums geläutert und gestärkt. Freilich müssen solche Darstellungen alter Werke von den Musikdirectoren mit Verstand und Liebe eingeleitet, von den Sängern mit Einsicht und Wärme studirt werden, indem die darin vorherrschende Einfachheit, wenn sie prägnant erscheinen soll, nicht selten größere Schwierigkeiten bietet, als aller moderne Reichthum und Schwung.

Nicht unglücklich rang mit beiden um die Palme der 1737 zu Coburg geborene Anton Schweitzer, Schüler von Kleinknecht, in Italien ausgebildet, durch vertraute Freundschaft mit

Dittersdorf in dem Gebiete des Natürlichen und Melodiösen bekannt. Seine komischen und heiteren Compositionen: „Dorfgala, der lustige Schuster, Apell unter den Hirten, Autors, die Stufen des menschlichen Alters, Walmir und Gertrude, Erwin und Elmire, Rosamunde ꝛc.“ wanderten von Hildburghausen und Weimar über alle Bühnen; seine Monodramen „Polyxena und Pygmalion“ erhielten sich lange als Lieblingserscheinungen auf allen Repertoiren. Alle seine Werke zeichnet Reichthum an einfach schönen Melodien, anschauliche Karakteristik, Männlichkeit und Würde der Harmonie ohne Bombast aus; daß auch mitunter Schulkram sich eingeschlichen und Modethorheiten seiner Zeit, darüber wundert sich nur, wer keinen Begriff von dem naturhistorischen Gang einer Kunst hat. Es wäre nicht uninteressant, eines oder das andere dieser Werke, so wie sie sind, einmal wieder in Scene zu setzen und das Publikum darauf gehörig vorzubereiten. Ein gut gewählter historischer Cyclus von Opern ist gewiß eines der sichersten Mittel gegen Einseitigkeit und Blasirtheit, ein Mittel, welches leider [illegible] deutschen Theater aus Vornehmthuerei oder Leichtsinn verschmäht wird.

Unter die hervorragenden Größen dieser Periode müssen wir wohl auch den berühmten Harfenisten und Schüler von Martini, den Böhmen Florian Leopold Gaßmann (geb. 1729) rechnen, obschon er für die italienische Oper Wiens und in Italien selbst componirt hat. Denn dieser Mann war Salieri's Lehrer und zwei seiner ins Deutsche übersetzten Opern: „die junge Gräfin“ und „die Liebe unter den Handwerkern“ verbreiteten sich über ganz Deutschland und blieben ein Vierteljahrhundert Lieblinge auf allen Repertoiren. Er stand in so hohem Ansehen, daß Mozart selbst über ihn sich also äußerte: „Wenn man nur alles kennete, was wir in Wien von ihm haben! Komme ich heim, so will ich seine Kirchenmusiken fleißig studiren und hoffe, viel daraus zu lernen.“ Die reiche Blüthe seiner Melodien voll Innigkeit, Wärme, Karakter, und die humoristische Auffassung der komischen Partien machen das Studium seiner Partituren so interessant, wie die Gediegenheit und Einfachheit der Harmonie.

Es erscheint im Allgemeinen als ein Irrthum oder Fehler der Tonkunst-Beflissenen und der jungen Tonsetzer, daß sie in der Regel die Partituren der complicirtesten Harmoniker zu ihren Haupt-

und Lieblingsstudien machen, statt mit den leichteren, einfacheren, ernst und mit Liebe zu beginnen. Wahrscheinlich entspringt diesem Irrthum der so traurig um sich greifende und manches schöne Talent fast ungenießbar machende Uebelstand der harmonischen Ueberladung, des Künstlichkeitsschwulstes und Melodienerstickens und jenes corrupten Aberglaubens, der an einer poetischen Kunstaufgabe die Bekleidung für die Hauptsache, die darin steckenden Körper und Seele für Nebendinge ansieht. So lange wir nicht lernen, die Musik ehrlich als Poesie zu betrachten und vernünftig zu studiren, so lange wird auch die Mehrzahl der Tonsetzer nicht dahin gelangen, vernünftig zu componiren und von der Bühne herab durchgreifend zu gefallen.

Will man billig sein, so darf man das Glück, welches einzelne deutsche Tonsetzer in jener Zeit machten, keineswegs so gering anschlagen, wie dies wohl für spätere Zeiten passen mag. Denn damals herrschte die italienische Oper an Kaiserts-, Königs- und Fürstenhöfen ziemlich despotisch, die deutsche Oper mußte sich ihren Boden in der Heimath erst Schritt für Schritt erkämpfen, die große Mehrzahl der rein deutschen Tonsetzer zeigte sich entschieden unbehülflich für jede dramatische Composition und die deutsche Sprache war noch bei weitem nicht genug herangebildet für gute Opernrichtungen. Dazu kam ein auffallender Mangel an tüchtigen Sängern und Sängerinnen, indem die Kirchenschulen fast die einzigen Bildungsanstalten für dieselben waren und weder für technische Kräftigung und Gelenkmachung der Organe, noch auch für dramatischen Vortrag sich besonders eigneten. Außerdem war man noch sehr weit entfernt von dem zugleich anregenden und enervenden Leben zahlloser Journale, jener Ruhmes- und Enthusiasmusverbreitung durch tausend Blätter und hunderttausend Zungen, und es dauerte gewöhnlich sehr lange, bis irgend eine jener geharnischten Kritiken ihr Verdammungsurtheil, oder eine Posaune ihr Lobesgetöne verbreitete. Die Lectüre solcher Dinge gehörte nicht zu den Bedingungen und Moderbeiten, und deutsche Einheit in irgend einer Sache war arithmetisch gerade hundertmal so schwierig, als sie es jetzt ist. Den einzigen Vorzug genoß jene Zeit, daß das Bedürfniß von Kunstgenüssen noch ein wahres und lebendiges war, der Geschmack noch in reinster Unbefangenheit sich bewegte, die Beurtheilung von der jetzigen Blasirtheit und Ueber-

klugheit nichts an sich hatte, die Liebe für die Kunst keineswegs in dem öden Skeptizismus, der überall Irrthümer und Fehler zu finden strebt, sondern noch in jenem behaglichen Durst nach Schönem, in jenem dankbaren Gefühle für alles Gute bestand, welche ziemlich harmlos und naiv über alles Mißfällige hinweggiengen, eine Melodie für die häuslichen Abende in der Familie noch als ein willkommenes Glück freudig hinnahmen.

Betrachten wir aber jene komischen Opern eines Hiller, Benda, Wolf ꝛc. etwas genauer, so werden wir auch bald zu der Einsicht gelangen, daß sie trotz aller ihrer Vorzüge und Trefflichkeiten nicht wohl einen dauernden Genuß gewähren konnten. Denn sie bildeten als Ganzes kein in sich selbst abgeschlossenes und abgerundetes Kunstwerk, sie können nach ihrem Baue nicht Opern, d. h. nicht dramatische Gedichte, welche sich musikalisch aussprechen, sondern lediglich Singspiele, d. h. Dramen, welche gelegentlich und ganz beliebig auch Gesänge anbringen, genannt werden, und als Singspiele hielten sie weder Form noch Karakter fest, indem sie, häufig in das Gebiet der eigentlichen Oper momentan hinüberschwärmend, sich selbst und den Zuhörer mit Opernlingen in schnell vorübergehende Träume versetzten. Solches Zwitterwesen kann in keiner Kunst auf die Länge befriedigen, ist auch in der That keine eigentliche Kunstaufgabe und muß daher als eine Verirrung betrachtet werden. Dieses Zwitterwesen in den Werken jener Meister mag denn auch andererseits einem eigentlichen Aufblühen des, unserer deutschen Natur so angemessenen Liederspiels hinderlich geworden sein, weil es dem Geschmacke des Publikums eine falsche Richtung verlieh und die späteren reinen Liederspiele ohne die ungehörige Würze solcher Opernzusätze unschmackhaft erscheinen machte.

Erwägt man alle diese Verhältnisse besonnen, so leuchtet daraus schon so ziemlich ein, warum die beiden Zeitgenossen jener Männer, der Kursachse Johann Gottlieb Naumann und der Wiener Karl Ditters von Dittersdorf, ein glänzenderes Loos ziehen und nachhaltiger wirken mußten, wären sie auch nicht in sich selbst bedeutender gewesen — denn beide schrieben wirkliche ganze Opern.

Naumann berührt uns hier nicht näher, da er seine Thätigkeit vorzugsweise auf die italienische ernste Oper beschränkte und hier lediglich als ein ausgezeichneter deutscher Meister genannt

werden mußte. Um ſo lebendiger beſchäftigt uns Dittersdorf, dieſer Epoche machende Heros der deutſchen komiſchen Oper.

Die Muſik hat das Eigenthümliche, daß hervorragende Talente häufig ſchon in der Kindheit zu einer Art von Reife gelangen, welche das Staunen der Welt erregt, aber leider dafür gewöhnlich die Geſundheit und Lebenskraft ſolcher Wunderkinder unwiederbringlich untergräbt. Unſer Karl machte ſchon in ſeinem zwölften Jahre als reiſender Violinvirtuoſe bedeutendes Glück, kam hierauf durch eine ſeltſame Ironie des Geſchicks als Page in die Dienſte des Herzogs von Hildburghauſen, genoß hier tüchtigen Unterricht in der Muſik, entfloh bald wegen mancher dummen Streiche und erhielt auf Empfehlung ſeines gütigen Fürſten Anſtellung im Wiener Hofburgtheater. Hier componirte der junge Sauſewind ziemlich viele Inſtrumentaltinge und genoß das Glück, von Metaſtaſio und Gluck mit beſonderer Freundſchaft beehrt zu werden. Mit dem letztern trat er 1761 die bedeutungsvolle Kunſtreiſe nach Italien an, erntete großen Beifall als Violinvirtuoſe und ſammelte in ſeiner Seele einen Schatz von Anſichten, Ueberzeugungen und Ideen, welcher ſpäter ſeinem Vaterlande zu Gute kommen ſollte.

Bei ſeiner Rückkehr 1764 aus Italien erhob ihn der Biſchof von Großwardein zum Hofkapellmeiſter und übertrug ihm zugleich die Errichtung einer Opernbühne, für die er ſeine erſte Operette „Amore in musica" ſchrieb, ohne damit gerade erſtaunliches Glück zu machen. Auf Metaſtaſios Antrieb componirte er deſſen vier Oratorien: Iſaak, David, Hiob, Ruben, zu großem Beifalle, reich an poetiſchen Schönheiten, aber bei weitem nicht gereift und gerundet genug in ſich ſelbſt, um auch in anderen Zeiten fortzuleben. Die fromme Maria Thereſia fand ein Aergerniß in dem komiſchen Theater eines Biſchofs; dieſer mußte 1769 die Anſtalt auflöſen. Dittersdorf kam 1770 auf ſeinem Fluge durch Deutſchland zu dem Fürſtbiſchof von Breslau und gewann deſſen Gunſt in ſo hohem Grade, daß er ihn bald vom Kapelldirector zum — Forſtmeiſter erhob, den päpſtlichen Orden vom goldnen Sporn und den Adel ihm verſchaffte und ſchon 1773 ihn zum Landeshauptmann von Freienwalda ernannte.

So ſchien das Schickſal gelaunt, dieſen vielfach gebildeten, geiſtreichen Mann ſeiner eigentlichen Beſtimmung gänzlich entrücken zu wollen. Aber die Natur im hervorragenden Menſchen läßt ſich

ungeachtet niemals Zwang anthun: Dittersdorf fühlte sich unbehaglich in seiner glänzenden Lage, vernachlässigte die Regeln gewöhnlichster Klugheit, zerrüttete seine äußeren Verhältnisse in hohem Grade, sah sich 1797 durch den Tod des Bischofs seiner Stütze und seines Amtes beraubt, mit Pension in Ruhe gesetzt und starb in Dürftigkeit 1799 auf dem böhmischen Gute Rotelotha, seines edlen Gastfreundes, des Barons von Siegfried.

Indessen war gerade die Zeit seiner äußeren Bedrängniß die Epoche seines eigentlichen Ruhmes, die Wiege seiner unvergänglichen Werke geworden. Nach mehreren glücklichen italienischen Operetten überwältigte ihn die vaterländische Sehnsucht, als Dichter und Tonsetzer sich der deutschen komischen Oper zu widmen und seine Schöpferkraft sprudelte binnen wenigen Jahren eine lange Reihe siegreicher komischer Opern hervor, welche bald über ganz Deutschland sich verbreiteten und gegen alle italienische Sitte — sogar in Italien durch Uebersetzungen reichen Beifall fanden. Ein Verzeichniß dieser sämmtlichen Opern hier zu geben, wäre wohl vom Uebel, aber nennen müssen wir die vorzüglichsten davon, welche noch heute bei guter Darstellung das Publikum lebendigst erfreuen und erquicken: Doctor und Apotheker, Hieronymus Knicker, das rothe Käppchen, Democrit, Betrug durch Aberglauben, der neue Gutsherr, die lustigen Weiber. Erwägen wir, daß damals diese Opern mit den Werken eines Cimarosa, Paisiello, Salieri, mit den Schöpfungen eines Gluck und Mozart, mit den lachenden Gebilden eines Hiller und Wolf den schweren Kampf zu bestehen hatten, so sehen wir wohl auch ein, daß nicht Verarmung der komischen Bühne, nicht Heißhunger des Publikums es gewesen, was ihnen so unermeßlichen Beifall zugezogen, sondern daß die Gründe dafür in dem hohen Werthe der Opern selbst liegen müssen. So ist es auch in der That. Die Mehrzahl von Dittersdorfs komischen Opern zeichnet sich, sogar vor der Mehrzahl der modernen und modernsten, wesentlich und höchst vortheilhaft durch folgende Eigenthümlichkeiten aus. Einmal bilden die Bücher in dem Gebiete der edleren Posse meistens trefflich geordnete, in sich selbst treu zusammenhängende, lebenvoll sich entwickelnde und abrundende Dramen, rein und baar dem deutschen Karakter, deutscher Sitte und deutschem Leben entnommen, in ihren lyrisch sentimentalen Theilen immer noch durch Anflüge von Humor gewürzt, nirgends zum

eigentlichen Larmoyanten ſich verirrend und verwäſſernd; in ihren komiſchen Theilen: recht deutſch drollig, körnig, draſtiſch, derb, geradezu und ohne jene ſubtilen Bemäntelungen und Nothbehelfe einer überzuckernden Convenienz, welche auch Schmutz und Gift erträglich findet, ſobald beide nur in Glacehandſchuhen und im Fracke à la française herantänzeln. Ihre energiſche deutſche Komik wirkt auch unwiderſtehlich, weil ſie eine dramatiſch natürliche, nicht eine an den Haaren herbeigezogene iſt, d. h. weil ſie unmittelbar den Karakteren und Situationen entſpringt, nicht wegen äußerer Verhältniſſe und Tendenzen den Karakteren aufgetüncht, den Situationen eingeſchmuggelt erſcheint. Dieſe Dramen bewegen ſich in dem Leben des Volkes, unumwunden, ohne ſchale Affectation und lügenhafte Vornehmthuerei, ſie fühlen, denken, handeln und ſprechen, wie das Volk fühlt, denkt, handelt und ſpricht, ſie ſind ein treuer, ungetrübter, auch von Cenſur und Diplomatie noch nicht geblendeter und verwiſchter Spiegel der damaligen deutſchen Zeit und Sitte, und deßhalb in dieſer Hinſicht auch jetzt noch merkwürdig und jeden Geſunden anſprechend. Ferner bilden die meiſten dieſer Dramen nichts Halbes und Zwitterhaftes, ſondern wirkliche Opernformen und Doctor und Apotheker war die erſte komiſche deutſche Oper mit förmlich ausgearbeiteten Finalen. Endlich bewegen ſich dieſe ſämmtlichen Compoſitionen vollkommen frei und leicht auf dem dramatiſchen Gebiete, auf dem Boden der Poeſie, ſie erſcheinen als Werke der Phantaſie und Inſpiration, ſie tragen das heitere, unverkennbare Gepräge der Schöpferkraft und Originalität an der Stirne, ſie ſind nicht im Schweiße des Angeſichts, aus Bücher- und Schulſtaub angſtvoll am Clavier zuſammengeknetete und aus den Accordfolgen herausgekrebste Melodien; ſie ſchwimmen und ſchaukeln ſich zwanglos auf den Wogen einer ſo edlen und natürlichen Harmonie, als wären beide nur Eins, von Einer Seele belebt. Und dieſe Melodien ſelbſt athmen immer Leben, unverſiegbare Heiterkeit, köſtliche Laune, oft Einfälle wahren Humors, während ſie eben ſo zart und innig zum Herzen ſprechen, wo ſolche Gefühle angeregt werden ſollen. Nirgends bedeckt, übertobt, betäubt die Inſtrumentation, immer bleibt ſie eine reine Unterlage, Gehülfin, erläuternde Schweſter der dramatiſchen Tendenz des Geſanges, ohne deßhalb ihrer natürlichen Eigenthümlichkeit zu entſagen, den Glanz mancher Effecte zu vermeiden. Rechnet man die

seit jener Zeit natürlich gewonnenen technischen Vortheile ab, so glauben wir unumwunden sagen zu dürfen, daß, die höchsten Genien ausgenommen, kein deutscher Tonsetzer an dramatischer Verständigkeit und Schönheit des Accompagnements oder der Instrumentation ihn bis heute übertroffen hat. Bei einigermaßen guter Darstellung muß die Mehrzahl seiner Opern auch heute noch gefallen, und sein Doctor und Apotheker erscheint durch formale und karakteristische Schönheit als wahrhaft klassisches, an die höchsten Gebilde der deutschen Tonkunst sich würdig anreihendes Werk, obgleich auch diese Oper mehr in das Gebiet der Posse als des Lustspiels gehört.

Diesem Umstande ist es vielleicht auch wirklich zuzuschreiben, daß die schale Vornehmthuerei mancher Kritiker und die alles Urtheils baare Impotenz mancher Accordkünstler mit lächerlichem Hochmuthe auf einen Dittersdorf und seine komischen Werke herabzusehen heuchein. Aber solche Kritiker sollten vielmehr der Welt begreiflich zu machen suchen, daß der wahre Genius des Komischen in der Poesie um keine einzige Stufe tiefer steht, als der Genius des Ernsten und Tragischen; diese sogenannten Tonsetzer blicken eigentlich mit verzweifelndem Ingrimme zu Dittersdorf, als zu einer ihnen unerreichbaren Größe hinauf und trachten nur, dieses schmerzliche Gefühl eigener Nichtigkeit durch solchen Schein von Verachtung zu bemänteln. Solches seltsame Mißachten des Komischen in Poesie und Musik scheint überhaupt eine Eigenthümlichkeit wo nicht des deutschen Karakters, doch einer den Deutschen eingeimpften Gewohnheit zu sein, welche dem deutschen Theater, vorzüglich der Oper, gerade nicht zum Heile gereicht. Diese Gewohnheit ist geradezu widernatürlich, ja lächerlich, aber auch leider wahrscheinlich noch für geraume Zeit unvertilgbar, indem sie hauptsächlich den sogenannten klassischen Studien unserer gelehrten Schulen entspringt, wo es weit weniger Aufwand von Geist und Redekunst erfordert, den Schüler von der Hoheit eines Aeschylos und Sophocles, als von der Tiefe und Weihe des Aristophanes zu überzeugen.

Während Dittersdorf von Wien aus sich über Deutschland verbreitete, eroberte sich Christian Ludwig Dieter, geboren 1757 zu Ludwigsburg, Schüler von Celestini und hauptsächlich Lehrer von Jomelli, von Stuttgart aus in allen deutschen Städten

ein großes Publikum und wußte seine Eroberung ziemlich lange zu behaupten. Seine dramatischen Compositionen bewegen sich ausschließlich auf dem Gebiete der komischen Oper und des Singspiels, und sind in so fern, als sie nur auf deutsche Texte sich gründen, rein deutsche Werke. Unter die Lieblinge der Zeit gehörten vorzüglich seine komischen Opern: „der Irrwisch, der Dorfschulze, die Dorfreputirten, der Luftballon, des Teufels Lustschloß," deren sich wahrscheinlich noch mancher Lebende aus seiner Jugend mit Vergnügen erinnert. Umsonst würde man hohen Schwung und Tiefe der Phantasie, enormen Reichthum harmonischer Kunst, gänzliche Befreiung von Haarbeutel und Zopf suchen, aber gewiß wird jeder gesunde Sinn auch jetzt noch die Natürlichkeit und Gefälligkeit des Gesanges, die Wahrheit und Karakteristik, die flüssige, lebenvolle Drastik des Komischen ansprechend finden. Es ist wahrhaft zu bedauern, daß alle diese, einst in so hohem Grade populären Werke für immer verloren sein sollen. Wir sollten es in der That versuchen, mit Wiederbelebung deutschen Sinnes und Geistes vorn anzufangen, statt wie gewöhnlich von hinten nach vorn gehen zu wollen.

Die Bestrebungen jener Periode um die komische Oper beschränken sich keineswegs auf die bereits genannten Männer. Im Gegentheile: trotz des von allen Seiten auf deutschem Streben und deutscher Kunst lastenden Druckes, trotz ihrer offenbaren Zurücksetzung von oben, schossen immer neue Tonsetzer aus dem fruchtbaren Boden überall wie Pilze auf, zeigte sich der germanische Schaffungsdrang, die Sehnsucht nach Nationalem lebendiger und lebendiger, rührte sich's in allen Landen und Ländchen nach Abschüttelung des lästigen Ausländerthums und der Fremdherrschaft. Außer einer Menge unter den Wogen der Zeit fast spurlos begrabener Tonsetzer, machten sich ein Joh. Friedr. Agricola, K. Christ. Aghte, Joh. Andre, Sam. Arnold, Franz Aspelmeier, Jos. Barta, Anton Dimmler, Joh. Christ. Fischmuth, Ferd. And. Holly, Ign. Holzbauer, Joh. Paul Kunzer, Christ. Gottl. Neefe, Jos. Schuster ꝛc. besonders bemerklich und mehrere von ihnen genossen das Glück eines noch in die folgende Periode hinüberreichenden Beifalls. Aber keiner von ihnen erscheint genug hervorragend, um hier besonders erwähnt zu werden oder durch nähere Betrachtung seines Strebens und Wirkens

ein helleres Licht über jene Zeit zu verbreiten. Man darf sich in solchen Dingen nicht durch momentanes Geräusch irre führen lassen, denn Mittelmäßigkeiten erregen dessen oft am meisten, wie unsere eigene Zeit am augenfälligsten beweist. Wer gestorben ist, sobald er im Grabe liegt, war eigentlich ein schon halbtodt geborener, wenn auch alle Posaunen der Welt jubelnd ihn anbliesen und alle Journale ihm Hosianna bei jedem Schritte zuriefen: Die Zeit ist die große, unerbittliche Richterin und die Zeit hat hier gerichtet.

Bevor wir auf die beinahe mit der französischen Revolution zusammentreffende große Epoche am Ende des vorigen Jahrhunderts übergehen, dürfte ein flüchtiger Blick auf die damaligen Zustände der komischen Oper in Europa zweckmäßig erscheinen, indem ohne solchen Manches undeutlich bleiben könnte.

In Italien behaupteten die beiden großen Tonsetzer Cimarosa und Paisiello die entschiedene Oberherrschaft auf dem Gebiete der komischen Oper, indem sie thatsächlich und ohne auf Glucks Lehren besondere Rücksicht zu nehmen, den obersten Grundsatz repräsentirten: „Schönheit des Gesangs und schöner Vortrag desselben ist vor Allem Hauptbedingung der Oper: Schönheit des Gesangs kann sich aber lediglich durch Schönheit der Melodie kundgeben und soll diese der Sänger zu voller Geltung bringen können, so müssen Harmonie und Instrumentation als bescheidene Diener im Zustande des Dienens, Helfens und Belebens beharren und nicht zu eigenthümlicher Herrschaft und Bedeutung sich erheben wollen." Und dieses Princip konnte als das der Majorität von Europa betrachtet werden, indem überall die italienische Oper eine mehr oder minder absolute Herrschaft damals noch übte. Dagegen stand in Frankreich das nationale Gefühl und die nationale Gewohnheit noch aufrecht und stützte sich nun hauptsächlich auf Glucks glänzendes Genie und auf den Nationalismus seiner Lehre: „Fabel und Musik in der Oper bilden nur ein innigstes Ganzes, daher muß die Schönheit des Gesanges nothwendig der Wahrheit des Ausdrucks, des Karakters und der Situation untergeordnet bleiben und der Harmonie vollkommen gleiche Geltung wie der Melodie zu Theil werden." Indessen tauchte kein dem Gluck'schen gleiches Genie dort auf und der ganze Bau der komischen Oper mit ihren endlosen Dialogen widerstrebte geradezu allen Gluck'schen Consequenzen, während französischer Esprit und

Witz vor Allem auch in den Gesängen einer komischen Oper hervorleuchten mußten, wenn sie auf Glück Anspruch machen wollte, und, um beide geltend zu machen, bei dem eigenen Bau der Gesangsformen mehr ein tüchtiger Schauspieler als ein eigentlicher Kunstsänger erfordert wurde.

In Deutschland war man, wie aus allem Bisherigen hervorgeht, zu einem eigentlichen Begriffe von der komischen Oper, zu einem durchgreifenden Systeme über Geist und Form derselben noch gar nicht gekommen, die deutsche Oper hatte noch keinen festen Stützpunkt, keine eigentliche Selbständigkeit erlangt, Alles schwankte beinahe zufällig umher zwischen dem Gedanken an das nationale Element des Liederspiels, der noch seltener wie jetzt über den Rhein herüberkommenden französischen Weisen und dem vorherrschenden glänzenden Systeme Italiens. Man sah wohl ein, daß man mit den ursprünglichen Gestaltungen des Liederspiels weder eine wirkliche komische Oper noch deren Effecte hervorbringen, daß aber das eigenthümlich französische Wesen dem deutschen Karakter und Streben unmöglich genügen könne und daß die italienische komische Oper, trotz aller ihrer unbestreitbaren Vorzüge, zu ärgerlichem Sinnlichkeitstaumel und flacher Concertänzelei führen müsse, sobald nicht ein hervorragendes Talent oder ein Genie die Musik dichtete. Auf der andern Seite machte sich im Gefolge des großen Bach die sogenannte Wissenschaftlichkeit ungemein breit und die möglichst gelehrte Arbeit des Satzes galt für die höchste Aufgabe, das contrapunktische Spintisiren für den höchsten Zweck aller Musik. Dabei mußte denn freilich der Geschmack zu kurz kommen und das Publikum mit sehr magerer Kost sich begnügen [17]). Interessen hatte doch die gesunde Natur, die Gemüthlichkeit des Deutschen und seine stets mit etwas Sentimentalität verschwisterte Heiterkeit durch ein Jahrhundert der italienischen Operngenüsse und durch die Trefflichkeit seiner eigenen herrschenden Tonsetzer seit Keyser sich unwillkürlich daran gewöhnt, auch in der komischen Oper nicht mit leeren harmonischen Studien und Schulaufgaben, noch mit der rhetorischen Kunst einer Verstandesdeclamation sich zu begnügen, sondern wirkliche Poesie, d. h. Musik, Melodie, Gesang zu suchen und zu fordern. Eine Oper, worin nicht schöner, natürlich fließender Gesang vorherrscht, konnte fortan in Deutschland auf ein dauerndes Glück nicht mehr rechnen. Dieses Gefühl gelangte eigentlich

erst bei dem Erscheinen von Dittersdorf's Opern, besonders von Doctor und Apotheker, zum vollen Bewußtsein und hieraus erklärt sich der nationale Jubel, womit dieser treffliche Meister in allen deutschen Gauen begrüßt wurde, und wie es möglich gewesen, daß er im Geschmacke des Volkes einige Jahre sogar über den höheren Genius Mozart's vorgeherrscht hat. In seinen Werken verwirklichte sich der Gedanke, das Gefühl und Sehnen des Volkes plötzlich und lebendigst, ohne daß Er dem Anschauungsvermögen der Menge eigentlich eine höhere Aufgabe gestellt, den Geist einer neuen Zeit heraufbeschworen hätte.

Die Constellation, unter welcher Mozart auftrat, war also übersichtlich folgende: Italien war seinen Ansichten und Grundsätzen bis dahin treu geblieben, ohne von Gluck sich beirren zu lassen, noch von Bach viel Notiz zu nehmen. Seine große und komische Oper sah sich in jener Zeit glänzend repräsentirt, vorzüglich durch Jomelli, Sarti, Salieri, Cimarosa, Paisiello, Martini ꝛc. Italien galt auch in Deutschland noch für das Land der besten praktischen und theoretischen Studien, und die Mehrzahl der bedeutenden deutschen Tonsetzer suchten dort ihre endliche Ausbildung.

Frankreich sah sich in drei große Heerlager getheilt: in einem standen die Kämpfer für die alte Nationalweise, wie solche seit Lully sich herangebildet hatte; im andern standen die Kämpfer für die weichere, mildere, blumenreichere, gesangsschönere Weise der Italiener; im dritten endlich die musikalischen Nationalisten, Verstandesdichter, Skeptiker oder wie man die Gluckisten nennen will. An der Spitze dieser oft gar lärmenden und erbitterten Parteien prangten glänzende Namen, wie Gluck, Cherubini, Piccini, Gretry, Dalayrac. Der Sieg der vielfach mißdeuteten und verflachten Ansicht Gluck's war indessen nur ein momentaner, seine Eroberung nur eine scheinbare.

Das eigentliche französische Wesen der Musik hatte in Deutschland niemals recht Fuß fassen wollen, obgleich man sich rücksichtlich der Form der komischen Opernbücher unverkennbar mehr auf die französische als auf die italienische Seite geneigt hatte, indem die Lieder- oder Singspielform bis dahin die vorherrschende geblieben war, bis Dittersdorf mit eigentlichen komischen Opern auftrat. Aber um so größerer Zwiespalt herrschte rücksichtlich der

muſikaliſchen Aufgabe. Die Mehrzahl der deutſchen Opernton-ſetzer von Bedeutung hatte ſich, wie geſagt, daran gewöhnt und gewiſſermaßen gewöhnen müſſen, wo nicht in Italien unmittelbar ſich auszubilden, doch wenigſtens durch Arbeiten für die italieniſchen Opern der deutſchen Höfe ſich einen Namen zu machen und in ihrer Heimath Eingang zu verſchaffen. Aber gegen alle Fahrläſſigkeiten und Uebertreibungen in den italieniſchen Opernecompoſitionen hatte ſich, bewußt oder unbewußt, ſchweigend oder laut, die Innigkeit und Tiefe des deutſchen Gemüthes längſt aufgelehnt und dieſem Widerſtreben der beſſeren Natur waren zwei mächtige Geiſter durch Lehre und Beiſpiel weſentlich zu Hülfe gekommen: Bach und Gluck, obgleich beide auf ſehr verſchiedene Weiſe.

Obgleich ſchon vor Bach die erſte Periode der muſikaliſchen Bildung in Deutſchland, die Zeit des freien Schaffens aus dem Herzen und aus der Phantaſie, ohne alle Beengung durch den berechnenden und zweifelnden Verſtand bei den Tonſetzern, ſo ziemlich verklungen war, und auch das Publikum nicht mehr die volle Unbefangenheit zu muſikaliſchen Genüſſen mitbrachte, indem wälſche und niederländiſche Wiſſenſchaftlichkeit durch die Contrapunktiſten bereits allerwärts ſich eingedrängt hatte: ſo kann man eigentlich doch erſt mit Bach die zweite Periode beginnen laſſen, denn mit ihm beginnt in der That die Zeit einer eigentlichen, geordneten, ſyſtematiſchen und ziemlich umfaſſenden Lehre. Und dieſe Lehre gilt noch, obgleich viele Nachfolger daran herumgekünſtelt, Manches verdunkelt, aber auch ſehr Vieles aufgehellt und verbeſſert haben; obgleich manche ihrer Grundſätze keineswegs auf eine äſthetiſche, nicht einmal auf wirklich akuſtiſche Baſis ſich ſtützen, ſondern lediglich auf Autoritäten ſich gründen, und alſo mit dem eiſernen Glauben an Autoritäten auch mehr und mehr verſchwinden müſſen, durch Mozart, Haydn, Beethoven und überhaupt durch jeden ſelbſtdenkenden und ſelbſtſchaffenden Genius auch längſt thatſächlich widerlegt ſind.

Der edle Eiſenacher, Johann Sebaſtian Bach, von der Natur zu einem großen Tondichter beſtimmt, durch Erziehung und Geiſt mit allen Mitteln dazu reichlichſt ausgeſtattet, eingeweiht in alle Tiefen und Myſterien der muſikaliſchen Wiſſenſchaft, unübertroffener Meiſter in den höchſtwichtigen Lehren vom Contrapunkt, von der Fuge ꝛc., darin ein, von keinem Tonſetzer zu vernach-

läſſigendes Vorbild, — führte durch das Miſsverſtehen und Uebertreiben ſeiner Lehren und durch die oberflächliche Beſchauung ſeiner erhabenen Werke auf den unglückſeligen Abweg, den Grundbegriff von Compoſition geradezu auf den Kopf zu ſtellen, indem man zum Zweck erhob, was bei allen poetiſchen Erzeugniſſen nur ein Mittel ſein kann. Er verdrängte die Inſpiration und die Phantaſie von ihrem natürlichen Throne im Reiche alles poetiſchen Schaffens und gab einem ihrer unentbehrlichen Miniſter — dem Wiſſen oder der Wiſſenſchaft — das Scepter. Gluck dagegen ſetzte wenige Jahre ſpäter, mit gleicher Verkennung der Legitimität von Inſpiration und Phantaſie, den Verſtand auf den Thron. Verſtand hat nicht Jeder, und Mancher, der ihn hat, kann doch deſſen nicht genug Herr und Meiſter werden, aber Wiſſen kann ſich Jeder in höherem oder niedererem Grade ſammeln und erwerben, und wer am wenigſten gründlich weiß, iſt gerade am meiſten geneigt, ſein Wiſſen gewaltig hoch anzuſchlagen und Wiſſenſchaft über Alles zu ſetzen. So erklärt es ſich ſehr einfach und natürlich, warum Gluck nirgends eine eigentliche Schule zu Stande brachte, und warum Bach ſo mächtig auf die deutſche Muſik einwirkte und ſo zahlloſe Schüler auf ſeine Spur nachzog und noch lange nachziehen wird. Um ſo natürlicher mußte dies ſo kommen, da ſich der große Bach einmal in der erhabenen Sphäre von Compoſitionen hauptſächlich bewegte, an welche die Welt den gewöhnlichen Maßſtab des Gefallens oder Nichtgefallens nicht zu legen pflegt, und wo die Gemüthsanregung dem Herzen nur auf myſtiſchen Wegen zuſtrömt. Aber in noch höherem Grade, weil Bach in der That ein ſo eminentes Talent, ja Genie war, daß auch ſeine mühſeligſt gearbeiteten Compoſitionen und ſeine verwickeltſten Kunſtberechnungen das poetiſche Gepräge ſelten ganz abſtreifen, die angeborene Schöpferkraft niemals völlig verleugnen konnten.

Hieraus erkennen wir wohl, daß damals auch Deutſchland in mehrere muſikaliſche Parteiungen geſpalten war, ohne noch zu einer eigentlichen Grundanſicht von der Kunſt gelangt zu ſein. Wir finden eifrige Anhänger und Nachahmer des Italienerthums in der Oper; eben ſo eifrige Gegner und Kämpfer für Gluck's Verſtandestheorie und dramatiſche Anſicht; eine dritte, weit zahlreichere Partei der Bachiſten, d. h. der Leute, welche der Poeſie in der Tondichtung nur einen Nebenwerth beilegten, und die

ge der wiſſenſchaftlichen Theorie, Alles was man lernen und ſich
ignen kann, für die Hauptſache erklärten, alſo Form und We-
, Schale und Kern mit einander verwechſelten, gar nicht von
ntdichtung ſprachen, nicht mehr daran dachten, ſondern darin
glich eine Arbeit voll Grübelns erblickten und die Regel ſol-
Arbeit hauptſächlich auf Autoritäten ſtützten. Daneben einige
vorragende Talente, wie Hiller, Wolf ꝛc., welche, ſo ziem-
unbekümmert um alles Uebrige, ſchrieben und dichteten wie es
en gerade zu Muthe war und aus dem deutſchen Herzen ſtrömte,
daher auch zum Herzen ihres Volkes ſangen, zu deſſen Lieb-
gen ſich ſchnell erhoben.

Inmitten dieſer unermeßlichen und nachhaltigen Einflüſſe von
ebaſtian Bach und der friſcheren, aber auch im Momente um
lebendiger gährenden von Gluck; mitten im Kampfe aller dar-
s hervorgegangenen Wirren, Zerwürfniſſe und Conflicte, zwi-
en Deutſchen unter ſich, Deutſcher mit Franzoſen und Italienern,
en goldenes Zeitalter auf der deutſche Bühne noch durch einige
vorragende Geiſter mühſam erhalten wurde, aber durch Hiller
d deſſen Genoſſen ſich bereits bedeutend im deutſchen Sinne und
rzen gefährdet ſah — erſchien plötzlich wie ein Meteor 1768 ein
abe aus Salzburg, Johann Chryſoſtomus Wolfgang
nadeus (Gottlieb) Mozart — mit einer komiſchen Oper,
finta Semplice, für das k. k. italieniſche Theater zu Wien.
n Knabe, der zwar ſchon als Kind durch Virtuoſität auf dem
awiere und Genialität in vielen Compoſitionen Europa in Er-
unen geſetzt hatte, aber doch immer nur ein Knabe. Die Deut-
en empörte ſolche Anmaßung Angeſichts eines Gluck, Joſ.
aydn, Haſſe, Naumann; die Italiener lachten über den zu-
ſichtlichen Jungen, manche knirſchten jedoch heimlich über den
ſerlichen Schutz, ſobald Sänger und Sängerinnen günſtig über
anches in dieſem Jugendwerke zu urtheilen begannen, die Kabale
hrte ſich von allen Seiten, und die Oper wurde nicht gegeben.
er junge, feurige Tonſetzer ärgerte ſich gewaltig darüber und
nnte dieſe Kränkung geraume Zeit nicht verſchmerzen, aber die
elt und die Kunſt hat dadurch nicht viel verloren. Jene Oper
t ein Buch im Tone und Geiſt von Paiſiello's ſchöner
üllerin, aber bei weitem nicht ſo gut, während die Muſik, ganz
der Weiſe der damaligen italieniſchen Opera buffa ſich bewe-

gend, mit den Compoſitionen der beſſern Meiſter keinen Vergleich aushält, in mancher Hinſicht noch ſehr die Schulſtudien verräth. Bewunderungswerth erſcheinen indeſſen darin die reiche Kenntniß der Inſtrumente, die vielfachen Anklänge von Beweglichkeit der Bäſſe, dramatiſche Haltung und Conſequenz, eine lebenvolle Karakteriſtik. Der Löwe zeigte ſchon ſeine Krallen: merkwürdig beſonders erſcheint dieſe Partitur, weil ſie den Beweis liefert, wie lange Zeit in der Seele eines Dichters Gedanken ſchlummern und kreiſen, bevor ſie völlig gerundet und geharniſcht in das Leben hervortreten; weil ſie erklärt, wie es ſolchen Geiſtern möglich wird, binnen ein Paar Wochen eine große Oper niederzuſchreiben, ſchneller oft, als gewandte Copiſten ſolche abzuſchreiben im Stande ſind. Dieſer erſte Operverſuch enthält eine Menge von Anklängen, welche wir 20 Jahre ſpäter in den unvergänglichen Werken Mozart's in aller Pracht und Herrlichkeit vollendeter Meiſterſchaft zum Vorſcheine kommen ſehen: Embryonen gleichſam einiger der köſtlichſten Gebilde in Don Juan und Figaro, die erſten aus der Morgendämmerung hervorbrechenden Strahlen der Sonne, an welcher ſich bald die ganze Muſikwelt erleuchten und erwärmen ſollte. Dieſe Oper ſchläft noch heute ſeit ihrer Geburt, keine Bühne von Europa hat ſie einer Darſtellung gewürdigt; keine deutſche Theaterdirection jemals den leiſeſten Verſuch gewagt, dieſes Erſtlingswerk des größten aller Operntonſetzer dem Publikum von der Bühne herab bekannt zu machen. Goldene Saaten werden freilich nicht für die Theaterkaſſe hervorgehen, aber in anderer reicher Weiſe würde ſich die kleine Mühe der Ehrfurcht und Pietät für eine deutſche Größe erſten Ranges lohnen, und Mozart's Geburtstagsfeier könnte nicht ſchöner begangen werden, als mit einem erläuternden Prologe und mit einer Darſtellung dieſes erſten Jugendwerkes [20]).

Die nachfolgenden Opern Mithridate (für Mailand 1770) und Lucio Silla (für Mailand 1772), ſowie die beiden ſogenannten Serenade, d. h. nach damaliger Weiſe: kleine dramaähnliche Gedichte mit beſonderer Beziehung auf irgend eine hohe Feierlichkeit, — il Sogno di Scipione 1772 und Ascanio in Alba 1773, — gehören als Compoſitionen ernſter Gattung nicht in den Bereich unſerer jetzigen Aufgabe. Sie äußerten ſich als ſchöne und weſentliche Fortſchritte, ſie verſchafften dem Namen Mozart eine höhere Geltung, aber ſie bewegten ſich noch ſehr in hergebrachten Formen,

die Schwingen der Alles überwältigenden Eigenthümlichkeit entfalteten sich noch nicht. Alles ist noch italienisch in alter Weise, obgleich die Mailänder ein reicheres Leben in der Instrumentation erkannten und das Orchester bereits über manche unerhörte Anmuthung des Tonsetzers die Stirn runzelte.

Das Jahr 1774 bringt uns wieder eine komische Oper für Wien: la bella finta Giardiniera, welche in der Uebersetzung als schönes Gärtnermädchen später auf mehreren deutschen Theatern gegeben wurde, ohne gerade Aufsehen zu machen. Noch immer Form und Wesen der Italiener, mit eigenthümlicher Innigkeit, Wärme, Zärtlichkeit der Melodien, kosendem Scherz, frappanten Einzelnheiten im Accompagnement, mitunter etwas herbe contrapunktische Kunst, zuweilen geniale Griffe aus den Tiefen der Harmonie. Das Buch ebenfalls in Ton und Geist der schönen Müllerin, verunstaltet durch manche Nachgiebigkeit gegen die Convenienze teatrali. Das Ganze würde kein eigentlicher Gewinn für unser Repertoir werden, aber als historische Merkwürdigkeit verdient es Beachtung.

Im Jahre 1775 tritt il re pastore, wieder eine jener Kompo- Serenade, in das Leben. Der junge Mozart sah bald nachher einige der merkwürdigen Monodramen und Duodramen von G. Benda, sprach und schrieb mit Begeisterung über diese köstlichen Compositionen und fühlte so unüberwindlichen Drang, sich ebenfalls in dieser Gattung zu versuchen, daß er 1778 den Antrag zur Composition des Duodrama Semiramide mit Enthusiasmus annahm und mit wahrem Feuereifer ausführte. Man schämt sich beinahe, ein Deutscher zu sein, indem man erwägt, daß die deutschen Theater seit 1780 theilnahmlos und gedankenverwirrt genug bleiben konnten, fort und fort mit den unbedeutendsten Lappalien des Vaterlandes und anderer Völker sich zu beschäftigen, und keines von allen Sinn und Patriotismus genug zeigte, das begeisterungsvolle Jugendwerk des größten musikalisch dramatischen Genius Deutschlands auf die Scene zu bringen. Um so mehr muß man sich über solche Charakterlosigkeit wundern, da eine solche Darstellung nur 2 Mitglieder würdig beschäftigt, das Repertoir auf keine Weise hemmt, höchst unbedeutende Kosten verursacht, also auch selbst die Erfolglosigkeit ohne Bedeutung für die Anstalt sein würde. Was auch die kleinste deutsche Bühne versuchen könnte

und ſollte, hat keine der größten, an Mitteln aller Art oft überreichen Bühnen zu verſuchen jemals der Mühe werth gefunden. So himmelſchreiend für deutſche Größe iſt die allgemeine deutſche gemüthliche Gleichgültigkeit, daß man am Ende wohl nicht einmal mehr wiſſen wird, ob dieſe Mozart'ſche Partitur noch vorhanden, und wo ſie zu ſuchen iſt[21]).

Das Jahr 1780 erſcheint als die eigentliche Reformationszeit für die Oper, und von da an iſt überhaupt von moderner dramatiſcher Muſik die Rede. Offenbar hatte der junge Mozart bis zu dieſem Zeitpunkte nicht vollkommen mit ſich ſelbſt einig werden können, offenbar waren ſeine früheren dramatiſchen Werke nur Studien, Verſuche in verſchiedenen Weiſen und nach verſchiedenen Richtungen. Denn bald finden wir ihn, trotz aller hervorragenden Eigenthümlichkeit rein auf dem melodiſchen, beinahe zum Concerte führenden Wege der Italiener; bald verläßt er dieſen plötzlich und windet ſich, oft ziemlich herb und hart, zwiſchen der Scylla Bach'ſcher Contrapunktiſtik und der Charybdis des Gluck'ſchen Nationalismus durch, beider Verſchmelzung erſtrebend, um ſchon in der nächſten Nummer wieder in dem italieniſchen Melodienbade jugendlich unbefangen herumzuplätſchern, erotiſch, bacchantiſch oder elegiſch zu ſchwärmen, zauberiſche Cantilenen nach allen Seiten auszuſprudeln. Er machte Alles beinahe ſo wie alle andern von Gott reich Begabten es machten, Einzelnes minder gut, Vieles hervorragend beſſer und gefiel daher ſo ziemlich Allen. Aber mit dem letzten Glockenſchlage von 1779 ſcheint Mozart in der That den Jüngling völlig abgeſtreift zu haben: plötzlich ſprang er 1780 mit ſeinem Idomeneo als ein in ſich ſelbſt einiger, vollkommen ſelbſtändiger, die Kunſt und die Welt feſt und ſicher durchſchauender Mann, als Beherrſcher aller ihrer Geheimniſſe und Wunder, gebietend und herrlich auf. Er machte nun Alles anders als es alle Andern machen konnten, fand daher überall Anſtoß und bedurfte eine geraume Zeit, bevor die erſtaunte und betroffene Welt dem Zauber, welchen ſeine Werke unwiderſtehlich übten, vollkommen trauen und mit Bewußtſein ſich hingeben konnte.

Im Allgemeinen frei von dem Modegeſchmacke der Zeit und lediglich dem Ideale ſeines Herzens und Geiſtes folgend, trat ſeine muſikaliſche Poeſie nun auf. So darf man ſich denn auch nicht wundern, daß ſeine Zeitgenoſſen zwar allgemein auf ihn

aufmerksam wurden, aber einiger Zeit bedurften, um sich zu ihm emporrichten und ihn verstehen zu können. Italienisch war seine Musik, indem er der Melodie ihr vollstes Recht auf die genialste Weise zuerkannte, aber nicht italienisch, weil er die Melodie auf ihre Natur — auf reine Seelensprache zurückführte, aller Modeauswüchse und Moketborheiten sie entkleidete. Contrapunktisch gründlich wie bei Bach erschienen seine Partituren, indem er die unumstößlichen Regeln der Akustik ernst und streng befolgte, den ästhetischen Regeln überall vollste Geltung angedeihen ließ und alle Tiefen der Harmonik und Instrumentation mit technischer Vollendung vereinigte; aber nicht Bachisch war seine Musik, weil er der Phantasie und Melodie ihre Oberhoheitsrechte treu bewahrte, die Schönheit als ersten Minister an deren Thron stellte, und aus seinem Reiche der Poesie den ganzen Plunder unwesentlichen Herkommens und der beengenden, lähmenden Autoritätsregeln verbannte. Gluckistisch zeigen sich seine Tondichtungen, indem er überall den Verstand zu Hülfe zieht, auf eine innigste Einheit von Gesang, Harmonie und Instrumentation hinarbeitet, jedem Werke im Ganzen einen klar und bestimmt ausgesprochenen Karakter zuweist, und jeden einzelnen Theil seiner Werke nur innerhalb der Grenzen des Werkkarakters sich bewegen läßt. Nicht Gluckistisch erscheint er, weil er die Schönheit und Wärme seiner Phantasiegebilde nicht dem berechnenden Verstande unterordnet, weil er die Herrlichkeit und unwiderstehliche Glut seiner melodischen Inspiration niemals den einzelnen Wortgedanken und der Silbendeclamation opfert, sondern den Geist und die Bedeutung der Strophe, des Gedichtes im Ganzen auffaßt, und voll und wahr und schön ihn melodisch und harmonisch ausspricht. Auch Er giebt sich oft, wie sein großer Freund Jos. Haydn, der Malerei in der Musik hin, aber nicht rein materielle Nachahmung und Schilderung der Töne irgend einer Erscheinung ist sein Streben, sondern mehr eine gemüthliche und geistige Anregung der Empfindungen, welche bei dieser oder jener Erscheinung in der menschlichen Brust zu erwachen pflegen [22]). Auch die französischen Studien blieben nicht wirkungslos auf seinen Geist und seine Musik sprudelt oft von Esprit, man möchte sagen von Voltaire, Galembourgs und drastischen Sarkasmen. Aber sein Witz erscheint nie als eigentlicher Zweck und gesuchte Pointe, sondern immer wie

ein glücklicher Einfall, bisweilen in den weichsten und süßesten Cantilenen wie parodisch spielend, oft zur Ironie und Shakespearschem Humor sich aufschwingend; dann wieder kindlich tändelnd, zärtlich liebend und kosend, oder Glut der stürmischen Leidenschaft in feurigen Rhythmen ausströmend, glänzende, prachtvolle, phantastische, berauschende Gedanken wie in einem Feuerwerke nach allen Seiten ausspühend. Ueberall beurkundet sich die schöne, glückliche und beglückende Gottesgabe — Genie, der angeborene, edelste Geschmack, jeder Zoll an Mozart ist ein großer Dichter und ein Denker zugleich, der an der Brust der Grazien ruht.

Was ist es denn, was Mozart's dramatische Werke noch jetzt unübertroffen, ja in mancher Hinsicht unerreicht erscheinen läßt, die grämlichste und spitzfindigste Kritik überwältigt, und Ohr und Herz immer wieder von Neuem bezaubert, den Gebildeten wie der Menge stets neue und köstliche Genüsse bereitet? — Die reine Geistesursprünglichkeit seiner Gedanken und deren Ausführung; die innigste und natürlichste Verschmelzung von Melodie, Harmonie und Instrumentation zum vollkommenen poetischen Ganzen, zur poetischen Einheit, wobei die Wissenschaftlichkeit selbst zur Poesie sich steigert, nicht mehr Machwerk und Schulkram ist, sondern Leben gewonnen hat, Leben athmet, Leben einflößt; die Instrumente in neuen Zauberſphären sich bewegen, die Harmonie einen vordem unerhörten Reichthum entfaltet, eine kaum als möglich geahnete Magie übt; die Bässe, ihrer früheren Monotonie enthoben, figurirt und mannichfaltig gestaltet einherschreiten; die contrapunktische Behandlung nicht mehr lediglich Paradeprunk und Wissenskram ist, nicht als Zweck sich armselig breit macht, sondern als treffliches Mittel zum poetischen Ganzen mit eingreift, die Phantasie beschwingt zu den kühnsten Flügen in alle Höhen und Tiefen der musikalischen Zauberwelt. Die Verzierung der Mozart'schen Melodien, die Wiederholungen seiner Sätze sind nicht mehr todte Nachahmung einer hergebrachten Weise, und eitle Nachgiebigkeit gegen die Mode, sie vergegenwärtigen lebendigst was Hegel so treffend sagt: „In einem musikalischen Thema ist „die Bedeutung, die es ausdrücken soll, bereits erschöpft; wird es „nun wiederholt, oder auch zu weiteren Gegensätzen und Vermittelungen fortgeführt, so erweisen sich diese Wiederholungen, Ausweichungen, Durchbildungen durch andere Tonarten ꝛc. für das

„Verſtändniß leicht als überflüſſig, und gehören mehr nur der rein „muſikaliſchen Ausarbeitung und dem ſich Einleben in das man„nichfaltige Element harmoniſcher Unterſchiede an, die weder durch „den Inhalt ſelbſt gefordert ſind, noch von ihm getragen bleiben, „..... Doch läßt ſich freilich nicht leugnen, daß auch in „einem muſikaliſchen Werke durch die Art und Weiſe, wie ein „Thema ſich weiter leitet, ein anderes hinzukommt, und beide nun „in ihrem Wechſel oder in ihrer Verſchlingung ſich forttreiben, ver„ändern, hier unterzugehen, dort wieder aufzutauchen, jetzt beſiegt „ſcheinen, dann wieder ſiegend eintreten, ſich ein Inhalt in ſeinen „beſtimmteren Beziehungen, Gegenſätzen, Conflicten, Uebergängen, „Verwickelungen und Löſungen explicieren kann.“

Und zu dem Allem die ſeelenvollſte Karakteriſtik, die Individualiſirung ſeiner Geſänge für jede einzelne dramatiſche Figur und Situation, die Klarheit und Anſchaulichkeit, kryſtalliſche Durchſichtigkeit auch bei dem Gebrauche der kunſtvollſten Mittel, das ſiegthaft Ueberzeugende und Hinreißende und bis zum Schluß Feſſelnde; das bewunderungswürdige Ebenmaß zwiſchen Gedanken, Gefühlen und ihrem muſikaliſchen Ausdruck. Mozart's Compoſitionen ſind kein wildes Dickicht, wo man vor lauter Bäumen den Wald nicht ſieht; ſie ſind kein finſteres Labyrinth, worin man verhungert und verdurſtet, wenn nicht eine Ariadne ihren Faden bringt; ſie ſind kein verhüllter Tempel, deſſen Schleier nur die Iſispriester lüften können; ſie ſind auch kein Chaos, in deſſen unbehaglichen und finſterſten Tiefen das Ohr des geduldigſten Forſchers endlich Spuren von Melodie, Anklänge von Gedanken mühſam herausfindet. Mozart's Muſik trägt den Stempel der vollendetſten formalen Schönheit an der Stirn, indem ſie zu jedem Menſchenohre und Menſchenherzen ſogleich warm und verſtändlich ſpricht, jede Seele in ihre Richtung und zu ihrem Fluge leicht und anmuthig mit erhebt, ihre Eindrücke tief im innerſten Gemüthe zurückläßt, und die unſchätzbare Wohlthat gewährt, daß man bei jedem neuen Hören unfehlbar auch von neuen Reizen gefeſſelt wird, neue Schönheiten und Wunder entdeckt.

Man erinnert ſich hierbei unwillkürlich einer naiven Stelle aus Mozart's Familiencorreſpondenz, wo ſein durch und durch praktiſcher Vater ihm ſchreibt: „Um mit einer Oper der Welt zu gefallen, muß man ſo verſtändlich ſchreiben, daß es ein Fiaker

nachſingen kann, oder ſo unverſtändlich, daß es kein vernünftiger Menſch verſtehen kann, und gerade deßhalb gefalle." Die erſte dieſer Aufgaben iſt freilich die Sache nur weniger Auserkorener, aber in der Löſung der zweiten, d. h. in der Kunſt ſo unverſtändlich zu ſchreiben, daß es kein vernünftiger Menſch verſtehen kann, haben manche deutſche Tonſetzer der Folgezeit manche Ungeheuer von Meiſterſtücken geliefert, wie keine andere Nation ſolche aufzuweiſen hat.

Mit der Oper Idomeneo begann die Reformation der dramatiſchen Muſik in Deutſchland, eine neue Epoche, eine glänzende Zeit, deren Strahlen noch jetzt die Welt erleuchten und durch die dickſten Finſterniſſe der Verkehrtheit und des Kunſtjammers ſtets wieder einen Pfad zum Rechten und Wahren erhellen. Das Grundprincip in dieſer und allen folgenden Opern Mozart's: poetiſche Einheit in Geſang, Harmonie und Inſtrumentation, verbunden mit Klarheit, Natürlichkeit und Schönheit — wurde zum Grundprincip aller dramatiſchen Muſik erhoben, und wird dies bei Jedem bleiben, den nicht die Natur vernachläſſigt, der Himmel geradezu mit Stumpfſinn heimgeſucht hat. Dieſes Grundprincip wird und muß bleiben, obgleich ohne Zweifel die Formen, worin es ſich äußern kann, mit der Zeit wechſeln und in manchem Betrachte ſich vervollkommnen können. Muſik gilt fortan als gleichbedeutend mit Poeſie, hinſichtlich ihrer Erforderniſſe, wie ihrer Wirkungen. Daher können im Gebiete der dramatiſchen Muſik von da an lediglich wiſſenſchaftlich harmoniſtiſche und contrapunktiſche Studien wohl für achtbare Arbeiten des Fleißes und der Kenntniſſe gelten, aber keinen Anſpruch mehr darauf machen, als Schöpfungen der Poeſie, als wahre Muſik zu erfreuen, zu erwärmen, zu begeiſtern. Und daß dem wirklich ſo iſt, hat die Zeit von mehr als einem halben Jahrhundert zur Genüge bewieſen.

Mozart's ſpätere Opern, ſeine eigentlichen Meiſter- und Ruhmeswerke hier näher analyſiren oder kritiſch betrachten zu wollen, erſcheint weder angemeſſen noch nützlich für eine ſolche hiſtoriſche Skizze der Thatſächlichkeiten. Aber die Reihefolge der Mozart'ſchen Opern müſſen wir hier noch überblicken, und die Hauptreſultate werden ſich einfach, beinahe von ſelbſt daraus ergeben.

Bis dahin hatte Mozart, wie wir geſehen, nur für die italieniſche Oper gedichtet. Kaiſer Joſeph II. kam auf den glück-

lichen Gedanken, diesen jungen, ruhmesstrahlenden Heros der musikalischen Poesie zu einem Grundpfeiler bei dem Aufbau einer deutschen Oper zu wählen, diese hehre deutsche Kraft für rein Deutsches zu benutzen. So entstand 1782 Mozart's erste deutsche dramatische Composition, das Singspiel Belmont und Constanze oder die Entführung aus dem Serail, für die Wiener Bühne, und das Buch dazu hatte der wackre Bretzner mit viel Geist, Geschick und Einsicht geschrieben, was auch dagegen eine öde Feinschmeckerei vorbringen möge. Noch heute nach 55 Jahren ist diese Entführung das beste und wirksamste deutsche Singspiel, obgleich leider nur selten eine deutsche Bühne sich in dem Zustande befindet — mit Sängern und Sängerinnen dafür auftreten zu können. Aber gerade darin bewährt sich die unwiderstehliche und unvergängliche Schönheit dieser Tondichtung, daß sogar alle Jämmerlichkeit vieler modernen Verunstaltungen durch Gesangespfuscher ihren Zauber nicht vernichten kann[23].

Es gehört unter die Merkwürdigkeiten von Mozart's Leben und der damaligen theatralischen Constellation, daß ein Mann, der nur einiger Wochen bedurfte, um klassische Meisterwerke aus dem Nichts hervorzurufen, nach einem so glänzenden Erfolge beinahe fünf volle Jahre ohne eine neue dramatische Tondichtung verstreichen lassen mußte. Denn seine Operette „der Schauspieldirector", 1786 für das Schönbrunner Hoftheater componirt, und sein dramatisches Oratorium oder die Cantate Davidde penitente, 1785, sind doch wahrlich nicht von solcher Bedeutung, daß man sie eigentlich hieher zählen könnte. Einen noch klareren Blick in die damalige erbarmungswürdige Welt der deutschen Opern gewährt aber der Umstand, daß sie in der meisterlichen Composition der Entführung aus dem Serail und in deren ungeheurem Erfolge keinen Anlaß fand, den deutschen Genius, der sie geschaffen hatte, fortan nur an deutsches Wirken zu fesseln. Es bedurfte 9 ganzer Jahre und der dringendsten Verlegenheiten des Theaterunternehmers Schikaneder, bis die deutsche Anstalt es der Mühe werth fand, den größten deutschen Tondichter zur Composition seiner einzigen eigentlich deutschen Oper — der Zauberflöte, zu vermögen. Und nach einer so schmachvollen Vernachlässigung alles nationalen Geistes und besonderen Interesses, entblödet sich die deutsche Bühne nicht — noch stolz und übermüthig auftreten zu wollen!

Obgleich die italieniſchen Orcheſter ſeine Inſtrumentation für faſt unüberwindlich erklärten, theils ſogar wirklich nicht überwinden konnten; obgleich die italieniſchen Sänger und Sängerinnen ihrer gewohnten Concertweiſe und ihrem endloſen Fermatenweſen entſagen mußten, um ſeinen ſtrengeren dramatiſchen Forderungen einigermaßen zu genügen; obgleich manche der bedeutenderen italieniſchen Tonſetzer voll Ingrimm gegen den ſiegreichen Fremdling offen und heimlich ſich auflehnten; obgleich endlich deutſche Notengelehrte, Tonſetzer und Kritiker gut deutſch und liebenswürdig genug waren, die neue Sonne am deutſchen Himmel auf jede denkbare Weiſe zu verkleineren, anzuſchwärzen, zu verhüllen: ſo zeigten doch die italieniſchen Theaterunternehmer Verſtand und Tact genug, den Werth dieſes deutſchen Genies zu erkennen, ſeine Kraft zu benutzen, ihn würdig zu beſchäftigen. So entſtanden für die italieniſchen Bühnen Le Nozze di Figaro 1786 zu Wien, Don Giovanni oder Il Convitato di Pietra 1787 zu Prag, Cosi fan tutte 1789 wieder zu Wien.

Spräche nicht ſchon die ganze Geſchichte der deutſchen Oper überzeugend für Alles, was ich oben über unſer Entbehren des Recitativs und deſſen Urſachen geſagt habe, ſo würde der Umſtand allein für meine Behauptung ſprechen, daß die deutſche Sorgloſigkeit und patriotiſche Gleichgültigkeit nicht vor dem Gedanken erröthete, die zwei größten dramatiſchen Meiſterwerke Mozart's, die unerreichten Muſterwerke für alle Zeiten — Figaro und Don Juan — verſtümmelt und verballhornt, d. h. ohne Recitative zu geben und damit den innerſten poetiſch-muſikaliſchen Zuſammenhang ſchonungslos zu zerreißen. Dadurch verwandeln ſich beide Zaubergärten in öde Flächen, ja in dürre Wüſten, worin wie zufällig die wundervollſten Geſänge als Oaſen grünen und blühen; dadurch wird dem Diapaſon des Sängers muthwillig und unheilbringend Gewalt angethan, oder ſeiner geiſtigen Trägheit und dem Starrſinne ſeiner Lehrer Vorſchub geleiſtet; dadurch wird endlich das Publikum auf unverantwortliche Weiſe gewöhnt, von dem innerſten Zuſammenhange der Kunſtwerke, von dem Ganzen, Ohr und Sinn abzuwenden, Unterhaltung in einem ſchalen Dialoge und in armſeliger Spaßmacherei zu ſuchen, der Muſik nur als einer concertartigen Zugabe zu dem Drama ſich zu erfreuen, oft ſogar die köſtlichſten Compoſitionen ganz hinwegzuwünſchen,

nur um wieder ſogleich mit Bruder Hanswurſt und Gevatter Pedrillo Bierſpäße zu verarbeiten. Aber freilich fordert man mit dem Recitative zu viel in Deutſchland, denn Geſangslehrer und Sänger müßten zu dieſem Zwecke erſt Manches lernen, und beide ſind doch herzinnigſt überzeugt, daß ſie von Muſik mehr verſtehen, als alle übrigen Erdenbewohner, weil beide gewöhnlich in Deutſchland den Generalbaß ſtudirt haben und tüchtig vom Blatte treffen, wobei von Poeſie und Geſang im eigentlichen Sinne gar nicht oder nur obenhin die Rede iſt. Sagen wir der Wahrheit gemäß unſern deutſchen Muſikern und Sängern freudig zur Ehre nach, daß ſie in manchen Dingen mehr wiſſen und gründlicher ſich bemühen, als die Muſiker und Sänger aller übrigen Völker, ſo dürfen wir auch nicht verſchweigen, daß ein ſolches beharrliches Mißachten von Hauptſachen zu den deutſchen Unbegreiflichkeiten gehört, den deutſchen Geſangslehrern und Sängern geradezu zur Schande gereicht, eine Vollendung in deutſchen Tonwerken und deren Darſtellung beinahe unmöglich macht[24]).

Das Jahr 1791 wurde, nach Außen wenigſtens, zum Jahre des größten Glanzes für Mozart, denn ſeine Zauberflöte erſchien und brach die Rinde der Zweifel, der Bedenklichkeiten, der Gewohnheiten und des Auteritätsglaubens um das Herz des deutſchen Volks, das nun erſt die volle Größe ſeines Orpheus erkannte und enthuſiaſtiſch den Genüſſen ſeiner Werke ſich hingab. Schon im innerſten Marke des phyſiſchen Lebens zerrüttet, ſah er ſich auch berufen die Krönungs-Oper la Clemenza di Tito für Prag zu ſchreiben, ſetzte ſich kränkelnd in den Wagen, begann im Fahren zu componiren und vollendete das Werk in 18 Tagen, obgleich die Convenienze teatrali ihm mancherlei Widerwärtigkeiten und Aufenthalt verurſachten. Möge immerhin Vieles darin nicht zu ſeinen edelſten Schöpfungen gezählt werden können, Manches der Feder ſeines treuen Süßmaier entfloſſen ſein, ſo wiegt doch die Erhabenheit, Tiefe und Schönheit des erſten Finals viele Dutzende ganzer Opern auf, und erſcheint als eine der genialſten und glücklichſten Compoſitionen, welche je aus der Feder eines Sterblichen gefloſſen ſind. Krank kehrte er von Prag zurück und verſchied am 5. December 1791, ohne ſein Requiem ganz vollenden zu können.

Wir haben nun noch zu überblicken, was der deutſchen komi-

schen Oper, außer der mittelbaren Einwirkung dieses eminenten Genies, unmittelbar zu gut gekommen ist. Bringen wir die beiden Jugendwerke, la finta Semplice und la bella finta Giardiniera, gar nicht in Anschlag, reihen wir Don Giovanni, wegen der romantischen Hauptidee und der Höllenfahrt, nicht zu den komischen Opern, obgleich Dichter und Tonsetzer sie auf das bestimmteste Opera buffa nennen, und auch alle Ingredienzien einer solchen darin vorhanden sind; lassen wir auch die Zauberflöte in Betracht ihres phantastischen Gehaltes aus der Zahl der komischen Opern weg, obgleich man alsdann freilich nicht recht weiß, wo man sie eigentlich unterbringen soll — so bleiben dem deutschen Repertoir die Singspiele Belmont und Constanze, Figaros Hochzeit[25]), die Operette „der Schauspieldirector" und die komische Oper Cosi fan tutte[26]), welche in jeder ihrer unglücklichen deutschen Uebersetzungen einen anderen Titel erhalten hat, und einen glücklichen Uebersetzer wohl schwerlich jemals finden wird.

Freilich erscheint dies der Zahl nach als wenig, aber im Vergleiche zu allen übrigen Tonsetzern als sehr viel. Denn von wem mag sich das Repertoir irgend einer Nation nach 60 Jahren 4 komischer, 2 tragischer und zweier Opern der Mittelgattung erfreuen? Von welchem Tonsetzer der Welt kann man eine solche Zahl dramatischer Werke nach 60 Jahren noch als Werke klassischer Bedeutung, ewig junger und frischer Schönheit und Lebenskraft, unerschöpflich zauberischer Wirksamkeit, auf die Scene bringen? Was ist aus jener großen Periode — der Oper des vorigen Jahrhunderts, von allen ihren zahllosen Werken noch heute auf den Bühnen der Welt lebendig? In Italien nichts, in Frankreich einige patriotische Reminiscenzen, wenn man solche gerade zu royalistischen, dynastischen oder liberalen Zwecken brauchen kann: in Deutschland: Cimarosa's heimliche Ehe, Paisiello's Molinara, drei von Gluck's ewig großen Werken, 8 Compositionen Mozart's, einige von Dittersdorf und einzelne von anderen deutschen Meistern, wovon noch die Rede sein wird. Und von diesen Opern allen sind es unstreitig die Mozart'schen, welche trotz aller Umwandlungen im Geschmacke und aller Modethorheiten, trotz aller Fahrlässigkeiten und Schwächen der Darstellungen noch immer vorzugsweise ein zahlreiches Publikum anlocken, erquicken, erfreuen und bei ihm den Sinn für das wahrhaft Schöne lebendig erhalten.

In jener lebendigen Zeit des Aufſtrebens der deutſchen Oper, der Emancipation von Italiens Druck und der Selbſtändigkeit in Anſicht und Styl, hatte Mozart eine reiche Umgebung von deutſchen Kunſtgenoſſen, wovon wir einige der bedeutendſten bereits genannt haben, weil er auf dieſelben noch ſehr wenig eingewirkt hatte, und ihre Werke theilweiſe vor ſeinen größeren Schöpfungen oder in deren Zeit, wie Dittersdorf's Opern, erſchienen. Das Streben und Wirken wurde fortan vielfältiger und um ſo mannigfaltiger, da die Muſik in ihren Werkzeugen ſich vervollkommnete und bereicherte; Bachismus, Gluckismus, Mozartismus und Italienerthum mehr und mehr in Reibung und Conflicte geriethen; die franzöſiſche Revolution plötzlich neues Leben in den Geiſtern anregte, neuen Schwung in alle Anſchauungen brachte; Leſſing, Schiller, Göthe mit ihren Lehren und Schöpfungen mittelbar auch auf die Oper einwirken mußten; die italieniſchen Hoftheater mehr und mehr verſchwanden; die Wiener Vorſtadtbühnen zu einem mehr abgeſchloſſenen und conſequenten Treiben verſchiedener Phaſen ſich geſtalteten, und hinſichtlich mehrerer komiſchen Gattungen der Oper den Ton für Deutſchland anzugeben begannen; während bald das große politiſche Durcheinander und einige hervorragende Tonſetzer, wie Cherubini, Mehul, Spontini ꝛc. den Blick der Deutſchen mehr als früher dem Franzöſiſchen zuwendeten, eine Zeit lang ſogar der franzöſiſchen Oper eine Art von Herrſchaft auf den deutſchen Bühnen bereiteten, das deutſche Element abermals in den Hintergrund drängten.

Von der großen Zahl der Tonſetzer jener Periode nennen wir zuerſt Franz Xaver Süßmayer aus Oberöſterreich, nicht etwa als den bedeutendſten, ſondern als den vertrauteſten Freund, gleichſam Schüler und Gehülfen Mozart's, mit deſſen letzten Tonwerken er ſo vielfach verflochten war. Süßmayer liefert einen merkwürdigen Beweis, wie ſehr wahre Liebe und kindlich verehrende Begeiſterung den eigenen Geiſt momentan zu ſteigern und zum völligen Sichhineinleben in einen höheren Genius anzutreiben vermögen. In ſeinen eigenen Compoſitionen erſcheint er zwar melodiſch, glatt, gefällig, faßlich, ausnehmend populär, aber keineswegs urſprünglich, tief und poetiſch in Auffaſſung, Anlage und Durchführung. Allein wo er an Mozart's Werken mitarbeitet, weiß er Alles ſo Mozartiſch zu machen, daß beſonnener Blick und

die ganze Schärfe der Kritik dazu gehören, um beider Federn von einander zu unterscheiden. Mehrere seiner komischen Opern, besonders sein Spiegel von Arkadien, die edle Rache, Gülnare ꝛc. erhoben ihn zu einem der Lieblinge jener Periode und erschienen auch noch in unsere Zeit hinein hin und wieder auf den Repertoiren. Jetzt mögen sie immerhin in den Bibliotheken ruhen, da kein Heil und kein bedeutender Genuß mehr von ihnen zu erwarten ist.

Indem ich sogleich hieran ein freundliches Wort über einige eigentliche Volkstondichter knüpfe, muß ich mich gefaßt machen auf ein Naserümpfen jener gedankenleeren Vornehmthuerei mancher Musiker und Dilettanten, welche den Werth einer Partitur lediglich nach der Zahl der darin aufgehäuften und überwundenen Schwierigkeiten, Berechnungsmysterien, harmonischen und contrapunktischen Uebungen ermessen will. Die Einfachheit, Singbarkeit, Leichtigkeit und draſtische Karakteristik der Singspielcompositionen eines Wenzel Müller und Ferdinand Kauer haben erstaunlich viel vornehmes Geschrei und Aergerniß bei den Spröden und Schulgelehrten erregt, und diese guten Leute konnten sich nicht grimmig und beißend genug auslassen über die Leichtfertigkeit und Versunkenheit eines Volkes, welches an so oberflächlichen und albernen Compositionen, wie „das neue Sonntagskind, die Schwestern von Prag, das Donauweibchen ꝛc.", fort und fort Gefallen finden möge. Solche vornehme Gelehrthuerei gleicht vollkommen jenen vielberühmten Leuten, welche nichts vergessen und nichts lernen können; sie gleichen auch dem Narren, welcher nur allein Rosen in seinem Garten dulden will, von allen Rosen nur eine Art für schön erklärt, Veilchen und Nelken als Mißgeburten und gemeine Dinge verachtet. Als ob unseres Herrgotts schöne Welt so schön und so reich und so ewig jung sein könnte, wenn die Natur überall und immer nichts als jene Art von Rosen hervorbrächte! Welche Anmaßung und Geistesverkehrtheit verräth sich nicht in einem Geschrei gegen Werke und deren Verfaßer, welche bald drei Generationen eines großen Volkes fort und fort erfreuen, noch heute neben den hervorragendsten Größen der musikalischen Poesie von Zeit zu Zeit erheitern, belustigen, erquicken, gerade durch ihre Natürlichkeit und Einfachheit und Harmlosigkeit Jeden in die schönen Tage der Jugend für eine Stunde

zurückzaubern! Nur Ultrablasirtheit oder äußerste Beschränktheit im Einseitigen kann solchen Werken zum Vorwurfe machen, was gerade unter ihre hervorragenden Tugenden und sieghaften Eigenschaften gezählt werden muß; das Einfache, Natürliche, unmittelbar aus Seele und Herz in die Feder Geflossene, mit einem Worte: das Nichtgemachte, sondern Erfundene, Gedichtete! Mögen sich die deutschen Theater und das deutsche Volk von solchen Schreiern ja nicht beirren lassen, und mit diesen köstlich populären Mustercompositionen eine Gattung am Leben erhalten, in der wir bis heute noch nichts Besseres erhalten haben, und aus welcher jeder Tonsetzer manches Nützliche lernen kann, wenn er Augen zum Sehen, Ohren zum Hören und ein Herz zum Verstehen hat. Bewegt sich doch die deutsche Komik überhaupt viel zwangloser, natürlicher, behaglicher, gemüthlicher und im Allgemeinen auch poetischer im drolligen und jovialen und phantastischen Gebiete der Posse und des Mährchens, als in dem geregelteren Lustspiele. Vielleicht nur, weil unser ganzes deutsches, ziemlich ernstes Leben mehr durch Possenhaftes, als durch Lustspielartiges sich fortspinnt, und der künstlich todtgeschlagene Hanswurst eigentlich unser deutscher ewiger Jude ist, der sich zu jedem Deutschen an die Wiege setzt und jede Leiche mit zu Grabe geleitet.

Verweilen wir noch auf diesem lustigen und lustigen Gebiete, so stößt unser Blick auf mehrere nicht uninteressante und einige bedeutende Meister jener Zeit. Als ältester erscheint Paul Wranitzky aus Mähren, mit einer beträchtlichen Menge von Compositionen aus allen Gebieten der ernstesten wie der lachenden Muse. Davon berühren uns hier nur seine vielen Ballete, komischen Opern und Burlesken. Ohne dem Geist der Nation und dem Geschmacke Brücken in neue Gebiete zu neuen Aussichten und Ansichten zu bauen, wußte er doch seine Welt so angenehm und belustigend zu unterhalten, daß sein im Bereiche der Zauberposse ziemlich ungeniert herumschwärmender Oberon noch jetzt vielleicht herzliches Lachen erregen würde, hätte nicht Weber's Zauberhorn ihm den Weg zu Aller Ohren und Herzen verrammelt. Das Genie siegte natürlich auch hier wieder über ein hübsches Talent mit eleganter Gewandtheit, obgleich ich nicht bergen will, daß mir gerade die Hauptperson, die Titelrolle in jener alten Burleske zauberhafter und magischer erscheint, als in diesem engländischen Buche, und

daß ich auch ehrlich glaube, ein Sopran eigne sich besser zu einem solchen Elfenkönig, als ein männlicher Tenor oder gar ein heldenkühner Bariton, wie man Weber's Oberon oft hören muß. — Giebt's einen gesunden Krieg mit Marokko, so kommt vielleicht der theatralische Speculationsgeist auf den Gedanken, Wranitzky's burleske Oper „das Marokkanische Reich" wieder auf die Scene zu bringen, und es geht darin wahrlich lustig, ja toll genug zu, daß es vielleicht für einige Abende wieder Spaß machen kann. Im Allgemeinen fruchtet jedoch die Wiederaufwärmung von gewöhnlichen Talentsproben nichts, weil solche zu innig an ihre Zeit sich anschmiegen, um eine neuere Zeit wirklich noch erbauen zu können. Nur das Genie gehört jeder Zeit an, und das Geniale verjagt seine Wirkung in keiner Zeit.

Ein nicht minder hausbackenes Talent, der Steyermärker Jacob Haibel, hat sich, besonders mit seinem burlesken Singspiele „der Tyroler Wastel" einen hübschen Namen auf dem deutschen Theater gemacht, der noch jetzt nicht ganz verklungen ist. Wo ein tüchtiges Tyrolerpaar aufgebracht werden kann, wird auch die jetzige Blasirtheit dem Reize wahrhaft nationaler Melodien sich nicht entwinden können und vor der drolligen Kernhaftigkeit dieser Weisen nicht zurückschrecken; aber mehr verlange auch Niemand.

Mit herzinniger Dankbarkeit, ja mit wahrer Ehrfurcht erinnere ich hier auch an ein Genie von hohem Range, an den Unter-Oesterreicher Johann Schenk (geboren 1753), einen Schüler des berühmten Wagenseil, zugleich einen der ehrlichsten und wärmsten Erkenner Mozart's und Führer Beethoven's in der Compositionslehre. Mit Mozart's wahrer Glanzperiode erschienen von ihm rasch nach einander die komischen Singspiele „die Weinlese" und „die Weihnacht auf dem Lande", dann die komischen Opern „Im Finstern ist nicht gut tappen" — „das unvermuthete Seefest" — „das Singspiel ohne Titel" — „der Erntekranz" — „Achmet und Almanzine" — „die Jagd" — und endlich die Krone von Allen, überhaupt die Krone von allen deutschen Humoresken — der unerreichte „Dorfbarbier", der mit seinem einen Acte seit bald 60 Jahren mehr frohe Stunden und wahre Kunstgenüsse bereitet hat, als ganze Bibliotheken hochgelahrter und als Meisterwerke ausposaunter sogenannter großer Opern, und der gewiß nach 100 Jahren unseren Enkeln noch Genuß bereiten wird.

In Schenk's Muſik herrſcht ſo viel energiſche Lebensfriſche und Urſprünglichkeit, ſo jovialer Melodiezauber und körniger Humor, eine ſo objective und ſcharf zeichnende Karakteriſtik, daß es wahrlich der Mühe werth wäre, das Repertoir wieder mit einigen ſeiner beſſern Werke zu bereichern, obgleich die Bücher etwas roh zugehauen ſind, wie zu Dittersdorf's Compoſitionen, und unſer Magen ſo ziemlich verdrübt iſt. Die verſchrieene Unſittlichkeit in den Poſſen jener Zeit iſt für jedes gebildete Ohr und rein menſchlich fühlende Herz bei weitem nicht ſo roh und empörend, wie das Raffinement der polirten Lüterlichkeit in manchen Zweigen unſerer modernen Komik, über jene kann man doch erröthend lachen, dieſer muß man ſich erblaſſend und knirſchend ſchämen. Unſer von mancherlei Genoren beſchnüffelter und beſchnittener Ponton des Salons und der Bühne iſt wahrlich in ſeinem Kerne viel roher und thieriſcher, als die hausbackige Behäbigkeit des alten, cenſurfreien Jocus.

Auch ein Mann des glänzendſten und würdevollſten Virtuoſenthums, ein von Natur und durch Studien reich ausgeſtatteter Künſtler — der allgemein bekannte Ungar Johann Nepomuk Hummel, ein Schüler von Mozart, Albrechtsberger und Salieri, verſuchte ſich neben glänzenden Proben im Ballete, und unbedeutenden in der komiſchen Oper, auf das Glücklichſte in dem Gebiete der Zauberpoſſe, des Phantaſtiſchen: „die Geldhaut oder die blaue Inſel" hat ſo ziemlich den Weg auf alle deutſchen Bühnen gefunden und die tüchtigſten Komiker eine lange Reihe von Jahren hindurch lebhaft beſchäftigt. Die Muſik erreicht keineswegs die durchſichtige und flüſſige Leichtigkeit von Wenzel Müller's und Kauer's naiven Inſpirationen, aber ſie iſt ſingbar, pikant, eigenthümlich, und die Künſtlichkeitsbeſtrebungen darin nehmen ihr nur wenig von ihrem natürlichen Reiz. Man giebt viele ſchlechte Poſſen und ſehr magere Compoſitionen auf vielen deutſchen Bühnen, warum nicht auch einmal eine beſſere, wenigſtens auf eine poetiſche Idee gebaute, mit hübſcher Muſik? Freilich wehrte ſich Meiſter Hummel ſelbſt aus einer Art von ſeltſamem Stolze gegen jede Herverſuchung ſeines populärſten dramatiſchen Kindes, und ſcheint es als ſeinen verlorenen Sohn betrachtet zu haben. — Seine komiſchen Opern, le Vicende d'Amore und „das Haus iſt zu verkaufen" waren bei weitem nicht frei

und leicht genug gehalten, um auf der Scene lebendig wirken zu können; um so blühender aber seine Ballete und Pantomimen, welche von reizenden Melodien sprudeln.

Unter den berühmtesten Namen der Operntonsetzer jener Periode glänzt der des Mannheimers Peter von Winter, Schüler des von ihm verleugneten und verachteten Vogler und Salieri's. Winter war unstreitig ein schönes, reiches, hervorragendes Talent mit ästhetischem Geiste, tiefer Einsicht in die Natur der Musik und die Verhältnisse ihrer Mittel begabt, von Ehrfurcht für Gluck durchdrungen, mit Mozart'scher Weise nicht ganz einverstanden, aber häufig, wie gegen seinen Willen, zu ihr hingezogen. Als geübter Denker erstrebte er eine Vermittelung zwischen Gluck'scher und Mozart'scher Ansicht, zwischen italienischer und französischer Weise, vereint mit wissenschaftlicher Gründlichkeit. Diesem schönen Streben blieb er bis an sein spätes Ende getreu, ob er nun für Wien oder Mailand, für Paris oder London componirte, in ernsten wie in heiteren Werken; aber zu Erreichung eines solchen Zieles gehört eine schöpferische, mächtige Genialität, und diese war ihm versagt. So fehlt denn auch seinen besten Werken jene Fülle, jener Glanz und hinreißende Zauber der Inspiration und Ursprünglichkeit, welche Epoche macht; auch seine köstlichsten Melodien haben nicht jenes unbeschreibliche und dennoch Jedem erkennbare und Jeden unwiderstehlich ansprechende Gepräge der unmittelbar aus dem Herzen und zum Herzen strömenden, erwärmenden, entzückenden Innigkeit und Glut, nicht jene elektrische Kraft, wovon Niemand sich Rechenschaft geben kann, sie erscheinen und wirken nicht wie Blitze des Genies und Gebilde der Phantasie, sondern immer wie schöne, geregelte Werke eines scharfen Verstandes, gebildeten Geschmacks, tiefen Studiums der Technik und ausgezeichneter Kenntniß der menschlichen Stimmen. Correctheit, Rhetorik, ja Pathos athmen seine Werke, aber Sonnen- und Mondesschein- und Sternengefunkel der Lyrik mangelt ihnen eben so sehr, wie jene contrapunktische Weihe, welche den Harmonien großer Meister so viel Magisches und wunderbar Mystisches einflößt, und überdies scheinen die Geister von Jomelli und Paisiello ihn stets zu umschweben und in die Partituren blickend zu fragen: hast du es auch hübsch ordentlich gemacht, wie wir es machten? Niemand wird seine besseren Werke

bei guter Darstellung ohne wahres Vergnügen hören, kein Musiker wird seine Partituren ohne Nutzen lesen; musterhaft in mancher Hinsicht bleibt seine meisterliche Behandlung der Singstimmen, das Verhältniß des Orchesters zu ihnen, die Eleganz, Glätte, Reinheit und Anmuth im Ganzen, aber am Mangel alles eigentlichen genialen Aufschwungs starben seine großen Opern sämmtlich dahin, nur sein Opferfest hält sich noch durch den Glanz der vier Hauptrollen, und von seinen 8 Singspielen und komischen Opern lassen sich zuweilen noch „der Bettelstudent" und „Sänger und Schneider" hören.[21])

An Winter schloß sich, obgleich sehr verschiedener Natur, der Böhme Mederitsch, bekannt unter dem Namen Gallus, für jene Zeit sehr glänzend mit seinen komischen Compositionen an. Dauerndes im Gebiete des Dramatischen hat er nur in sofern geschrieben, als wir vielen seiner Inspirationen und Arbeiten in späteren Partituren anderer Meister wieder begegnen. Uebrigens genießt er einer schönen Achtung und viele Zeitgenossen versichern, daß der 1. Act der Oper „die Pyramiden von Babylon" (Fortsetzung der Zauberflöte), von ihm componirt, dem von Winter componirten 2. Acte auf keine Weise nachstehe. Mehrere seiner melodienreichen, scharfkarakteristischen Operetten würden auch jetzt noch ein Stündchen erheitern.

Ein hübsches, viel und rasch hervorbringendes Talent, reiche Erfahrung, gediegene Gesangskunde und vielseitige Bildung zeichneten den 1760 zu Mannheim geborenen Franz Danzi, einen Schüler Vogler's und nicht gerade glücklichen Nebenbuhler Winter's aus. Dennoch hat er, außer einem prächtigen Te Deum, nichts Ausgezeichnetes geliefert. Auch die beiden besten seiner komischen Opern „der Kuß" und „die Mitternachtsstunde" erheben sich auf keine Weise über das Gewöhnliche und würden auch dem jetzigen Repertoir eben so wenig förderlich sein, als sie es zu ihrer Zeit gewesen sind. Dennoch durfte er hier nicht übergangen werden, weil es Zeiten gab, wo er sehr häufig und rühmlich genannt wurde.

Gefälliger, eleganter, blühender und reicher erscheint der 1763 geborene Böhme Adalbert Gyrowetz. Nachdem er in Neapel seine erste praktische Schule tüchtig und glücklich durchgemacht hatte, erheiterte er den Parisern mit wahrhaft lieblichen Kammercompo-

sitionen mehrerer Arten das Leben in den Salons und die Concertgenüsse, feierte dann zu London auf demselben Gebiete sehr hübsche Triumphe. Die Repertoire von Wien und Italien bereicherte er mit beinahe 60 Compositionen zu Balleten, Pantomimen, komischen und ernsten Opern und Operetten. Eleganz, Zartheit und Grazie ist allen seinen Melodien eigen, seine Harmonie ist rein und gefällig, oft mehr zu bescheiden als aufdringlich, ein Athem von Sentimentalität weht durch alle seine Compositionen, dennoch wußte sein Verstand den dramatischen Karakter geltend zu machen, oft sogar sehr entschieden und scharf zu zeichnen, ohne indessen den natürlichen Gesetzen der Declamation stets streng zu gehorchen. Von seinen heiteren und komischen Compositionen würde gewiß „der Sammtrock, das zugemauerte Fenster, die Junggesellenwirthschaft, die Prüfung, Aladin, das Ständchen, der 13. Mantel" ꝛc. auch jetzt gern gesehen werden, da die Bücher meistens sehr gefällig sind; unter den sentimentalen Compositionen wird sein Augenarzt stets eine Lieblingsoper bleiben. Unser deutsches Repertoir bedarf in der That auch solcher gefälligen Kleinigkeiten mehr als jedes andere, wenn es den gehörigen Wechsel der Dinge erhalten will, besonders da im Deutschen die kleinen Lustspiele nicht gerade im Ueberflusse vorhanden sind. Solche Operetten bilden ein gewürzreiches Dessert und beleben zum Schlusse, während dadurch zugleich die Möglichkeit einiger Schonung der recitirenden Darsteller ermittelt wird und bei einer halbwegs vernünftigen Eintheilung unmöglich Sänger und Sängerinnen und große Opern darunter leiden können. Auf der anderen Seite sind solche Operetten sogar für Sänger und Sängerinnen eine treffliche Uebung für das Darstellungsvermögen, wobei die physische Kraft nicht sehr angestrengt wird und die Gewandtheit nur gewinnen kann. Die Vernachlässigung der Operette und des Singspiels ist ein übles Zeichen von der Sorglosigkeit vieler deutschen Directionen und von ihrem Mangel an vernünftigem Haushalt, wodurch sie sich offenbar vieler schöner Hülfsmittel begeben.

Glücklicher, aber auch in sich reicher und für die deutsche Oper bedeutender erschien Joseph Weigl, 1766 zu Eisenstadt geboren, Schüler von Albrechtsberger und Salieri. Auch er versuchte sich zuerst im Ernsten und Heiteren bei der italienischen Oper zu Wien und in Italien, und erst das dort gemachte

Glück verlieh ihm Anſehen genug zur Wirkſamkeit für die deutſche Bühne, deren Zierde er als Kapellmeiſter und als einer der vortrefflichſten Directionsmeiſter ſo lange Zeit werden ſollte. Die Mehrzahl ſeiner heiteren italieniſchen Opern iſt völlig verſchollen und zwar nicht ohne ſein eigenes Zuthun, indem er deren Verbreitung möglichſt verhinderte, weil er ſie für nicht bedeutend genug erachtete, oder weil er, wie viele andere Meiſter, Manches daraus wieder für ſpätere Compoſitionen benutzt hatte. Ohne Zweifel würde die deutſche Bühne noch reicheren Gewinn von dieſem bedeutenden Meiſter gezogen haben, hätte er nicht ſo viele Balletmuſiken liefern müſſen, worin viele ſeiner köſtlichſten Melodien für die Geſangswelt verloren gingen. Die deutſche Bühne benutzte hauptſächlich die Ueberſetzung ſeiner italieniſchen Opern la Principessa d'Amalfi, l'Amor marinaro, l'Uniforme, wovon die beiden letzteren bis in unſere Zeiten herab unter die Lieblinge mancher Bühnen gehörten und gewiß auch heute noch gefallen. Seine Compoſition der Zauberpoſſe „das Petermännchen" war überall verbreitet, mußte aber wohl mit dem ärmlichen Stoffe der Zeit erliegen. Allgemeinſten Beifall fanden ſeine Operetten: Oſtade, der Einſiedler, Nachtigall und Rabe, Waldemar, Eduard und Karoline, und ſie verdienen in jeder Hinſicht, auf dem Repertoir zu bleiben. Noch höheren Schwung erlebten ſeine ſentimentalen Compoſitionen: der Bergſturz, das Dorf im Gebirge, das Waiſenhaus, und die Schweizerfamilie verewigt ſeinen Namen durch die ganze Welt und erhebt ihn unter die klaſſiſchen Tonſetzer hohen Ranges. Was man auch gegen die Gattung im Allgemeinen einzuwenden ſuchen oder finden möge, ſo erſcheint dieſe Compoſition doch gewiß jedem geſunden Sinne als ein in ſich ſelbſt vollendetes Meiſterwerk, als ein Werk köſtlicher Inſpiration, originell in Auffaſſung und Erfindung, verſtändigſt getreu in der Durchführung von dem erſten Anklang der Ouverture bis zum letzten Hauche des Schlußgeſangs, karakteriſtiſch und lebenvoll in der Zeichnung aller einzelnen Karaktere, reizend, innig, warm und wahr in allen Melodien, welche oft zu idealem Schwunge ſich erheben, Sänger und Hörer mit unwiderſtehlichem Zauber fortreißen. Dazu eine Harmonie ſo rein und durchſichtig und einfach und doch ſo wundervoll wirkſam, die geiſtvollſte Benutzung der Kräfte, ja der Seele der einzelnen Inſtrumente, Alles ſingt und lebt mit, in jeder Note

ſchreitet das Drama weiter fort. Genie athmet die Conception dieſes Werks, Geiſt und höchſte Kunſtbildung beurkundet die ganze Durchführung. Neben Gluck's, Mozart's, Beethoven's und Weber's Meiſterwerken wird es ſtets im Ruhmeskranze der deutſchen Muſe ein ſchöner Juwel bleiben, ſtets wird jeder junge Tonſetzer mit hohem Nutzen dieſe Partitur ſtudiren und ſtets das Publikum hohen Genuß darin finden, wenn Direction und Sänger der Aufgabe ſich gewachſen zeigen und mit Liebe ſich ihr unterziehen. Den Stoff zu dieſer Oper entnahm Caſtelli der franzöſiſchen einactigen Oper la famille Suisse, wozu Boyeldieu die Muſik geſchrieben hat. Belehrend und erfreulich für Muſiker, Sänger und Publikum wäre es wohl, dieſe beiden Compoſitionen in kurzem Zeitraume nach einander hören zu laſſen, da es immer höchſt intereſſant bleibt zu erfahren, wie verſchieden zwei bedeutende Männer denſelben Stoff auffaſſen und behandeln können, indem ſo Viele noch nicht begreifen wollen, daß verſchiedene Wege zum Himmel führen können.

Bei dieſer Oper fällt mir unwillkürlich eine Scene mit dem unvergeßlichen Hebel ein. Dieſer durch und durch poetiſche Mann hatte keinen Sinn für Muſik; Trommeln und Pfeifen ausgenommen, ſchien ihm alles Andere zuwider. Da kam die Milder nach Karlsruhe, erſtattete ihm, als einer der Hauptnotabilitäten, einen Beſuch und verurſachte ihm damit zwei ganze Tage des Unmuthes und einer Art von Angſt, weil er Höflichkeits halber nicht umhin konnte, der Darſtellung der Schweizerfamilie beizuwohnen. Da ich öfters das Glück genießen durfte, mit ihm ein Morgenpfeifchen zu rauchen, ſo rannte ich auch am kommenden Tage, das Herz voll von Weigl's Muſik und dem Engelsgeſang der Milder, zu ihm. Er ſah ſeltſam zerſtreut aus, ging haſtigen Schrittes auf und ab, blies mächtige Wolken aus der Pfeife, in ihm ſchien Etwas zu ringen und zu kämpfen, er ſagte kaum Guten Morgen! Wenn Einer nicht gerade geſprächig iſt, ſo muß man mit ihm ſchweigen können! Wir ſchritten eine gute Weile dampfend mit einander umher. Das Wort „Schweizerfamilie" entſchlüpfte meinen Lippen. Da blieb er urplötzlich ſtehen, maß mich erſtaunten Blickes von der Zehe bis zum Scheitel und ſagte verwundert: „Wie kommen Sie mir vor, Sie Feuerteufel ſind ſo kalt nach einer ſolchen Erſcheinung?" Ich bewies ihm ſogleich mit einem

ganzen Strome von Enthusiasmus das Gegentheil, so daß er mich förmlich auslachte und damit zugleich seinem gepreßten Herzen Luft machte. Mit wahrer Begeisterung sprach er dann: „Sehen Sie, das ist das wahre Gepräge und der Triumph des wahrhaft Schönen in der Poesie, daß es die verschiedensten Naturen und Ansichten mit beinahe gleichem Entzücken durchbebt. Dieser Weigl ist ein großer Poet und diese Stimme der Milder ist edelste Naturpoesie. Nun erkenne ich, daß Musik und Poesie Eins sein können und eigentlich Eins sein sollen!" — Später machte es ihm oft das innigste Vergnügen, bei mir ein Liedchen von meiner Frau zu hören, aber die glänzendste Arie zerstreute ihn bald so, daß er an den Fensterscheiben einen Marsch in anderm Tacte dazu trommelte und dazu in sich hinein trällerte, wie er oft zu thun pflegte, wenn er zufällig Abends im Museum noch allein, gedankenvoll auf die Straße hinaus sah.

Weigl's jüngerer Bruder, Thaddeus, versuchte sich ebenfalls in Ballet und komischer Oper mit einigem Glück — aber nur für den Moment. Dauerndes konnte er nicht hervorbringen.

Ein blühendes Talent entfaltete der durch Bildung und edelstes Streben in der Kunst höchst achtungswerthe Johann Rudolph Zumsteeg, geboren 1760 zu Sachsenflur in Franken, Schiller's Herzensfreund zu Stuttgart und einer der reinsten und lebendigsten Bewunderer Mozart's, dessen Geist in ihm das lyrische Element der Musik lebendigst weckte und belebte. Mit Recht sagt über ihn die musikalische Encyklopädie: „Noch nie hat wohl zwischen zwei künstlerischen Geistern eine solche mächtige Sympathie geherrscht, wie zwischen Schiller und Zumsteeg. Wie Schiller in Worten, so sprach auch Zumsteeg in Tönen sich aus. Dieselbe Klarheit und Deutlichkeit unmittelbarer Ansprache; dasselbe schnelle und richtige Ergreifen der bestimmten Saite des Gefühls; eben die Popularität und Allverständlichkeit bei doch feinster Wahl edler Form; dasselbe Erhalten in strenger Würde. Die ganze römische Größe, gepaart mit griechischer Anmuth, welche wir in Schiller's Gedichten anstaunen, finden wir auch in Zumsteeg's Compositionen wieder..... Interessen von so großem Vortheile dieser vertraute Umgang mit Schiller für seine künstlerische Ausbildung überhaupt war und sein mußte, und so sehr sie in ihm den Sinn für das eigentlich Höhere, Edlere und

Beſſere in der Kunſt rege machte und ſtets lebendig erhielt, ſo glauben wir doch gerade dieſem merkwürdigen Einfluſſe Schiller's auf die Richtung von Zumſteeg's Talent bei deſſen erſten Verſuchungen — ſeine Mängel eines die ganze Tondichtung durchpulſirenden, ſie in ihrer ganzen Erſcheinung und in ihrem Sein durchweg belebenden lyriſchen Elements zuſchreiben zu müſſen."

Hauptkarakter aller ſeiner Compoſitionen, der früheren wie der beſſeren ſpäteren, bleibt Klarheit, innige, warme Sentimentalität, ein glückliches Streben nach wahrhaft poetiſcher Behandlung des declamatoriſchen Theils, verbunden mit Reinheit und wiſſenſchaftlicher Gediegenheit der Harmonie, welche anfänglich zuweilen auf Gemeinplätzen ſich bewegte, ſpäter hie und da bis zu verſchwenderiſcher Häufung von ſogenannten Schönheiten ſich verſtieg, worunter die wirkliche Schönheit dem gewöhnlichen Ohre unvernehmbar werden mußte. Zumſteeg war ein edler Geiſt, ein ſchönes Talent, aber ihm mangelte jene lebensmuthige Genialität, welche oft, man möchte ſagen ihrer ſelbſt unbewußt, ſchafft, über das Hergebrachte und Erlernte kühn hinausſpringt und gerade in ſolchen, für den Augenblick anſtößigen Sprüngen der Zukunft neue Lehren bereitet, neue Bahnen eröffnet. Dieſer Mangel iſt es denn auch ohne Zweifel, was Zumſteeg's komiſche Opern und Singſpiele: „das tatariſche Geſetz, Schuß von Gänſewitz, die Geiſterinſel, das Pfauenfeſt, der Kalif von Bagdad" von allen Repertoiren verdrängte, während ſo viele ſeiner Lieder und Balladen zu europäiſcher Berühmtheit ſich aufſchwangen und noch jetzt im Munde und Herzen des Volks fortleben.

Aber weil dem ſo iſt, weil unſere Zeit alles Mögliche verſuchen ſoll, um das Vaterländiſche im deutſchen Herzen und Sinne zu cultiviren, und weil wir an echt deutſchen komiſchen Dingen gerade nicht Ueberfluß haben, erachte ich es für eine würdige Aufgabe deutſcher Theaterdirectionen, wenigſtens mit Zumſteeg's Kalif von Bagdad an einem gelegenen Tage einen Wiederbelebungsverſuch zu machen, und Stuttgart hauptſächlich erſcheint mir als geeigneter Ort dafür. Freilich darf man dem ganzen Publikum bei ſolchen Dingen umfaſſende kunſthiſtoriſche Kenntniſſe nicht zumuthen, ſondern man muß es auf ſolche Erſcheinungen gehörig vorbereiten, auf die Geſchichte, Wirkſamkeit und Bedeutung des Tonſetzers aufmerkſam machen, deſſen Vorzüge und Schönheiten

ohnen laſſen, ohne durch Emphaſe und Gleißnerei die Erwartungen zu überſpannen. Dergleichen würdige Aufgaben für Directionen und Dramaturgen liegen in Deutſchland noch gar viele vor, und ſolchen Mitteln zu entſagen, gehört bis jetzt zu ihren auffallenden Mängeln und Gebrechen. Ich ſehe nicht ein, welche Uebel daraus entſtehen ſollten oder welches Hoheitsrecht dadurch vergeben werden könnte, wenn in ſolchen Fällen der Dramaturg ſelbſt in einem Prologe ꝛc. von der Bühne herab zu dem Publikum ſpräche. Ich glaube vielmehr, daß dadurch ſeine Stellung zum Publikum, zur Direction und zu den Künſtlern eine natürlichere und freundlichere und fruchtbare werden könnte, während der wahre Sinn für das Theater überhaupt und beſonders für das Vaterländiſche, Nationale unfehlbar dadurch lebendiger angeregt würde, als dies durch die allergelehrteſten Journalartikel und Abhandlungen geſchehen kann. Soll und kann das neue Drama und die neue Oper lediglich durch ſich ſelbſt wirken oder fallen, ſo kann dies doch mit allen älteren Erſcheinungen, welche nicht gerade unter die klaſſiſchen Dinge erſten Ranges und lauteſten Rufes gehören, nicht wohl der Fall ſein: ſie dürfen nicht zu unvorbereiteten Gemüthern plötzlich auf die Scene herabfallen, ſie müſſen dem allgemeinen Verſtändniſſe näher gebracht, gewiſſermaßen anſchaulich gemacht werden, weil ſie ſtets der Zeit etwas Fremdes und Fernes an ſich tragen, was durch ſogenannte Ueberarbeitungen und Zuſätze weder verdeckt noch beſeitigt werden kann, aber durch eine verſtändige Vorbereitung und verſtändliche Erklärung ſich gar wohl ausgleichen läßt. Dies erſcheint um ſo natürlicher und zweckmäßiger jedem deutſchen Publikum gegenüber, da dieſes, wie kein anderes der Welt, Jahr aus Jahr ein mit einem bunten Durcheinander von Franzöſiſchem, Engliſchem, Italieniſchem, Spaniſchem, Portugieſiſchem ꝛc. und Vaterländiſchem geſpeiſt und getränkt wird, und da es Alles und Jedes auf derſelben Scene und von denſelben Couliſſen ſehen muß. Der Gelehrte, welcher ſich nicht ſpeciell mit ſolchen Studien beſchäftigt, gelangt dabei ſelten zu einer deutlichen Anſchauung und Ueberſicht, wie ſollte man ſolche nun gar von dem Publikum verlangen können? Eine ſolche Anſchauung einfachſt zu erſtreben, iſt Sache der Directionen und Dramaturgen, ſie erreichen, würde einer der förderndſten Schritte zu einer wohlthätigen Wiederbelebung der deutſchen Bühne beim

Publikum und bei den Künstlern selbst werden, ein größeres und innigeres Verständniß zwischen beiden herbeiführten, als solches leider bisher möglich gewesen ist.

Mit keinem Ausdrucke ist man in Deutschland so freigebig, als mit den Worten Genie und genial. Dies bethätigt sich auch in Beziehung auf Johann Friedrich Reichardt, geboren 1751 zu Königsberg, den so viele Ultrafreunde als Opernteufel genial nannten, wie ihn unvorsichtige Gegner überherb tadelten. Geist, Kenntniße, technische Fertigkeit, ein gewisses savoir faire giebt sich in seinen Opernpartituren kund, von Genie im Dramatischen keine Spur; edle Züge scharfer Karakteristik, mitunter großartiger Einfachheit, wechseln mit Leere, Herbheit, Schroffheit, und nirgends zeigt sich darin jene Feinheit der Auffassung, ich möchte sagen jene Geistesspiegelung, ja Aetherrührung, wie in seinen Compositionen Göthe'scher Gedichte. Seinen Opern hat die Zeit vollkommen Recht angethan, indem sie solche sämmtlich fast spurlos dahinsterben ließ. So hätten wir eigentlich hier gar nichts mit diesem gelehrten, vielseitig interessanten und geistreichen Manne zu schaffen, wenn er nicht durch Gründung des deutschen Liederspiels dem deutschen Theater ein neues schönes Hülfsmittel geboten, dem Dichter und Tonkünstler eine neue Bahn eröffnet hätte [29]).

Wir möchten gern verstanden sein, daher müssen wir abermals eine Definition voranstellen: „Liederspiel ist eine Gattung von Drama, welche sich von dem Singspiele oder der Operette hauptsächlich dadurch unterscheidet, daß alle darin vorkommenden Gesangstücke nur aus eigentlichen Liedern bestehen, welche entweder dem Publikum bereits bekannt sind, oder in der Liederform eigens hiezu neu componirt wurden, mithin auch mit sehr einfachem Accompagnement geschmückt sind." Mag ihm immerhin das französische Vaudeville dazu die ersten Gedanken gegeben haben, so leuchtet doch ein, daß er diesen Gedanken deutsch verarbeitete und durch Beschränkung auf das reine Lied, im Gegensatze zu dem Vaudeville, welches sich auch anderer bekannter Melodien jeder Art und zwar parodirend bedient, eine neue, rein begränzte und in sich abgeschlossene Kunstform geschaffen hat. Und diese Form entspricht vollkommen dem deutschen Geiste und Sinne, der deutschen Liedseligkeit, dem deutschen Liederreichthume, dem Aufschwunge und

der tiefen Bedeutung, welche das deutsche Lied über alle anderen gewonnen hat. Das Lied gehört ja zu den eigentlichen karakteristischen Wahrzeichen alles Deutschen!

Erwägt man, daß alles wahrhaft Nationale stets und überall zum Beliebtesten leicht erhoben werden kann; daß Deutschland jährlich eine ungeheure Zahl neuer Lieder hervorbringt, worunter des Guten viel, ja stets auch Vortreffliches sich befindet; ferner daß Deutschland Tausende von älteren Liedern aller Gattungen und Stimmungen in seinen verschiedenen Gauen und Idiomen besitzt: so ist es leicht zu erkennen, daß es der deutschen Bühne bei einiger Aufmerksamkeit leicht geworden wäre, einen mit der Zeit fortschreitenden Schatz von Liederspielen in das Leben zu rufen, eine treffliche und unversiechbare Quelle edler Genüsse zu eröffnen, Dichter und Tonsetzer würdig zu beschäftigen, Sänger und Sängerinnen wohlthuend zu üben, ja geradezu zu bilden. Erwägt man auch, daß das nationale Element des deutschen Liedes bei sinniger Benutzung und Pflege auf der Bühne wohl im Stande gewesen wäre, gegen die Ueberschwänglichkeiten, Ab- und Ausschweifungen der italienischen und französischen Musik eine eben so sichere Wehr zu bilden, wie gegen die scholastischen Verirrungen in der deutschen Oper selbst, so staunt man billig über die herz- und geistlose Fahrlässigkeit der deutschen Bühne, welche ein so köstliches Mittel jämmerlich verkümmern, eine so reiche Quelle elend versiechen ließ. Aber diese Fahrlässigkeit findet ihre einfachste Erklärung in der Vielköpfigkeit Deutschlands, in der gegenseitigen Isolirung der deutschen Bühnen, in ihren provinziellen Eitelkeiten und Eifersüchteleien, welche immer die Blicke mehr nach Außen als nach irgend einer andern deutschen Stadt treiben, in der Erbärmlichkeitsansicht von der Honorirungspflicht gegen Dichter und Tonsetzer, und hauptsächlich mit in der Bequemlichkeit, auf hundert verschiedenen Wegen französische Vaudevilles sich zu verschaffen und zubereiten zu lassen. Erklären, ja gewissermaßen entschuldigen ließe sich eine solche Vernachlässigung des Nationalen, wenn die ersten deutschen Liederspiele und deren Fortsetzungen keinen Beifall gefunden, und um auch finanziell zu sprechen, sich nicht rentirt hätten. Aber thatsächlich fand gerade das Gegentheil statt, indem Reichardt's Liederspiele „Liebe und Treue, Jery und Bätely" ꝛc. entzückten und Kasse machten, alle nachfolgenden dieselbe Wirkung

thaten, und ſogar in unſerer blaſirten Zeit noch bedeutender Wirkung fähig ſind, wie Holtey's ſo gelungene Dichtungen dieſer Art glänzend genug bewieſen haben. Unhaltbar, ja geradezu albern iſt der Einwurf gegen die fernere Benutzung des Liederſpiels: daß es zur Monotonie führe und daher langweilig werden müſſe. Denn nirgends ſchreibt eine vernünftige Regel vor, daß man nur ſentimentale Lieder anwenden dürfe und die Gattungen des Liedes ſind wohl mannigfach genug, um für jede Situation und jeden Karakter Paſſendes zu finden, Mannigfaltigkeit der Geſänge herbeizuführen. Und dann ſteht auch nirgends geſchrieben, daß das Lied nur in ſeiner einfachſten Form ſtets erſcheinen und jede Ausbildung vermieden werden müſſe. Kann nicht ein Lied für 2, 3, 4 und mehr Stimmen verwendet, ja als Chor benutzt werden, ohne deßhalb ſein urſprüngliches Unterſcheidungsmerkmal einzubüßen? Würde nicht gerade eine ſolche Erweiterung wünſchenswerth erſcheinen, für ſinnreiche und geiſtvolle Tonſetzer einen höheren Reiz gewähren? Wäre nicht ſogar eine ſolche Benutzung der Liedesform etwas Althergebrachtes und Bekanntes?

Wir ſind, dem Himmel ſei Dank! wieder etwas mehr deutſch, als wir es ſeit Jahrhunderten geweſen. Wir leben in einer Periode der Abſpannung des Bewunderns und Anbetens alles Ausländiſchen: Italiens Oper hat keinen Roſſini und Bellini mehr; die franzöſiſche Oper hat mit der Stummen von Portici, wahrſcheinlich für geraume Zeit, den Zenith ihrer magiſchen Kraft überſchritten. Meyerbeer iſt nicht groß genug zum Vermittler zwiſchen der alten und der neuen Zeit, Deutſchland hat einen Mozart oder Weber noch nicht wieder gefunden und alle Journalpoſaunen der Welt können unſre Oper des Augenblicks von einer gewiſſen Nervenſchwäche nicht freiblaſen, kein Genie der Oper ſteht an der Spitze. Wohlan denn, wir haben hunderte von trefflichen Liedern, welche in den Muſikläden verſchimmeln, auf Klavieren betauben, im Dilettantismus verſäuern; wir haben herrliche, köſtliche Lieder, um welche uns alle Nationen beneiden, und welche wir ſelbſt nicht zu hören bekommen: belebt dieſe Lieder für die Nation, ſchafft das edle deutſche Liederſpiel von Neuem, benutzt es zur Wiederbelebung und Verklärung der deutſchen Bühne, die deren ſo benöthigt iſt. Und haltet ihr es auch ferner für einen Aber-

glauben, deutsche Dichter und Tonsetzer bezahlen zu sollen, wie andere Nationen es thun, so gönnt ihnen und dem Volke wenigstens die unschuldige Freude — zu leben, Leben zu äußern, sich gegenseitig zu beleben, aus dem himmlischen Quell des nationalen Liedes sich gegenseitig zu erfrischen, zu erquicken, zu stärken!

Sei Reichardt wie er sei, möge er gethan und geschrieben haben, was er wolle, die Zeit hat ihre Schleier und Mäntel darüber geworfen, aber wir wollen freudig und dankbar uns stets daran erinnern, daß Er uns das deutsche Liederspiel geschaffen hat!

Ihm unmittelbar schloß sich ein blühendes und glänzendes Talent an, welches in seinen Liedern häufig entzückende Ausflüge in die Regionen des Genies machte, und noch jetzt im Munde und Herzen der Nation fortlebt: Friedrich Heinrich Himmel, geboren 1765 zu Treuenbrietzen, Schüler von Naumann und in Italien für Operncomposition eingeweiht. Seine großen Opern sind für die Bühne bedeutungslos geblieben und sollen auch, künstlerisch betrachtet, nicht von Bedeutung sein, was ich nicht beurtheilen kann, da ich keine davon gehört noch in der Partitur zu Gesicht bekommen habe. Aber um so lebendiger griffen seine Liederspiele: „Fröhlichkeit und Schwärmerei" und die ewig reizende „Fanchon" auf das Repertoir ein, während seine heitere Oper „die Sylphen" bei weitem weniger Sensation erregte. Fanchon bleibt für uns sein Hauptwerk, obgleich es nach der Form zwischen Liederspiel und Oper schwankt. Seine Melodien sind gewöhnlich einfache, aus der Seele strömende Ergüsse wahrer, lebendig und schön sich aussprechender Empfindung, in heitern Situationen mit Laune, Neckerei und Witz sehr pikant gewürzt, eine gewisse gefällige Bonhommie niemals verleugnend. Möge man seinen Opern immerhin Mangel an Tiefe und besonders Mangel an Arbeit zum Vorwurf machen, so beruht ein Hauptverdienst seiner Singspiele gerade darin, daß auch deren harmonische Theile und Instrumention auf so leichten Schwingen, so luftig und duftig sich bewegen, wie die Melodien selbst, welche mit schwerer Bewaffnung, Zopf und Gamaschen schwerlich so wohlgemuth in die Ohren springen, so elektrisch die Herzen entzücken würden. Diese Leichtigkeit der Behandlung wäre manchen andern deutschen dramatischen Compositionen zu wünschen und sie kann bei einem so denkenden und kenntnißrei-

chen Manne, wie Himmel, unmöglich der Unwiſſenheit, ſondern ſie muß angeborenem geſundem Geſchmacke oder reifer künſtleriſcher Erwägung beigemeſſen werden; in keinem Falle aber kann ſie bei Vernünftigen zum Vorwurfe gereichen.

Ignaz Umlauff, 1756 zu Wien geboren, der erſte Muſikdirector der von Kaiſer Joſeph II. zu Wien gegründeten deutſchen Oper, oft dabei Stellvertreter von Salieri, wirkte im Gebiete der komiſchen Oper und des Singſpiels einige Zeit mit Glück, ja mit Auszeichnung, ſo daß einzelne ſeiner Geſänge, wie z. B. „Zu Steffen ſprach im Traume" Lieblinge durch ganz Deutſchland wurden, und mehrere ſeiner Opern, wie „die puceſarbenen Schuhe, die Bergknappen, die ſchöne Schuſterin, die Apotheke, die glücklichen Jäger", der 2. Theil von „Zemire und Azor", und beſonders „das Irrlicht" gern geſehen über alle Bühnen wandelten. Neben Reinheit des Satzes, einfacher und karakteriſtiſcher Harmonie, ſchöner Führung der Singſtimmen, muß man ihnen Leichtigkeit und Gefälligkeit des Styls, Anmuth der Melodie, eine reiche Ader von Jovialität, ſowie manche glückliche Anflüge von Humor zuerkennen. Seine Werke ſind ſämmtlich von der Scene verſchwunden; einige davon wieder aufzunehmen, dürfte nicht unter die unglücklichen Verſuche zu rechnen ſein.

Joſeph Wölffl, geboren 1772 zu Salzburg, Schüler von Mozart's Vater und Mich. Haydn, als Clavierviruos bis zum Nebenbuhler von Mozart und Beethoven ſich aufſchwingend, als Tonſetzer Mann von hohem Rufe, beſchenkte auch das komiſche Theater mit einigen Werken, „der Höllenberg, das ſchöne Milchmädchen, der Kopf ohne Mann", wovon beſonders die erſte Oper ziemlich lange ſich erhielt und viele Zuhörer in Bewegung geſetzt hat. Indeſſen ſcheint ſo viel gewiß, daß die Muſik dieſer Opern weder ſeinen übrigen Compoſitionen, noch ſeinem ſonſtigen Ruhme entſpricht, auch ſchwerlich durch eine Wiederaufnahme neue Reize gewinnen dürfte.

Aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hier noch ein Hundert Namen von dramatiſchen Tonſetzern aufzuführen, wäre ein Leichtes; aber gewiß würde eine ſolche Nomenclatur von Tonſetzern und ihren Werken überflüſſig erſcheinen, obgleich manches Schätzbare darunter zu ſuchen iſt, indem die Ueberſicht dadurch keineswegs in ein helleres Licht geſtellt werden könnte. Nach der

Hauptſache finden wir denn folgende Geſtaltung der Verhältniſſe der komiſchen Oper Deutſchlands bei Mozart's Tode vor:

Die große Mehrzahl der Tonſetzer ſucht, wo nicht die Elementarbildung, doch die letzte Feile ihrer Bildung bei der italieniſchen Oper, wenigſtens bei italieniſchen Meiſtern; während das eigentlich italieniſche Princip des Concertgeſanges im Drama, auf Koſten des dramatiſchen Karakters und harmoniſcher Veredlung, durch Gluck's und Mozart's verſchiedene Anſichten bedeutend erſchüttert worden iſt, ohne daß daraus noch eine deutliche und entſcheidende Kataſtrophe in Italien ſelbſt zum Durchbruch gekommen wäre. Dort bleibt Alles noch ſo ziemlich beim Alten.

In Frankreich erhebt ſich mitten in den wildeſten Revolutionsſtürmen der alte Nationalgeiſt unter der Repräſentation tüchtiger und glücklicher Vorkämpfer, gegen den gewaltigen Andrang des Ultra-Gluckismus, verbunden mit energiſchem Streben nach Bereicherung der Harmonie und Inſtrumentation, wie nach theoretiſcher Gründlichkeit und Fülle, während eine Vermittelung des franzöſiſchen mit italieniſchen und deutſchen Elementen vielfach erſtrebt und von Einzelnen nicht unglücklich erreicht wird.

In Deutſchland hat ſich die Bach'ſche Wiſſenſchaftlichkeit mehr und mehr Bahn gebrochen und geht, auch durch Mozart's Beiſpiel angeregt, und auf Händel's mehr und mehr erkannt werdende Großartigkeit geſtützt, allmälig in Fleiſch und Blut über, theils auf dem Mozart'ſchen Wege wahrer Erkenntniß und Förderung, theils auf dem Wege des Mißverſtändniſſes, der Verhöhnung, der Verwechſelung der Begriffe von Zweck und Mittel.

Daneben rührt ſich der italieniſche Geiſt des Melodienthums und der Geſangespracht noch lebendig in allen Ecken und weiß ſich in die neuen Anſprüche der Zeit eben ſo wenig zu ſchicken, wie in die altehrwürdigen Forderungen der Reinheit und Einfalt. Um ſo weniger, da einerſeits Gluck's Nationalismus vielfach bekämpft, vertheidigt, nachgeahmt, aber auch gar oft auf die Spitze geſtellt wurde und ſo im Allgemeinen, ſtatt Erhellung herbeizuführen, in mancher Hinſicht das Dunkel und die Verwirrung vermehrte. Das Neue, Originelle, Geniale, wahrhaft Schöne in Mozart wird theils erkannt, theils nur gefühlt, geahnet. Man findet Gluck's und Bach's Lehren darin verkörpert und doch wieder das Ganze im Widerſpruch mit beiden. Man hört den

ganzen von den Italienern her gewöhnten Zauber des Melodienreichthums, aber die Gesänge schweben nicht mehr so frei und unbekümmert über Trommel- und Murky-Bässen in den Lüften [29]), sondern die Harmonie und Instrumentation verschwistert sich auf das Innigste mit ihnen, bewegt sich, lebt, singt, weint und jauchzt, liebt und haßt mit ihnen. Alles vergeistigt sich in einem Meere von Melodien, die frühere Trennung hört auf, Alles ist nun nur ein einziges, untrennbares Ganzes, welches durch manche Freiheiten und tiefere Blicke in die innere Natur der Musik gegen die alte Regel und alles Autoritätsherkommen oft verstößt, dem Sänger neue Gesetze vorschreibt, das Orchester zu neuen Studien zwingt, den Zuhörer zu einer neuen Aufmerksamkeit treibt, in neue Regionen bannt, das ungewöhnte Ohr mystisch und oft gespensterartig, unheimlich umrauscht, ja abstößt, während die unwiderstehliche Magie des Genies, die Ahnung einer von ihm bereiteten neuen, poetischen Zeit immer wieder fesselt und entzückt. Dabei ist denn natürlich an eine reine und tiefere Erkenntniß und Einsicht des neuen Geistes noch nicht zu denken, die Studien Mozart'scher Werke geben sich mehr durch Nachahmungen seiner Formen und Aeußerlichkeiten, als durch Eindringen in seinen Geist zu erkennen, obgleich Haydn, auf anderem Wege nach demselben Ziele schreitend, ihm schon vorgearbeitet hatte.

Die komische Oper hat durch Dittersdorf nun eine feste abgeschlossene, wirksame Form gewonnen, wodurch sie der ernsten Oper näher tritt, vom Singspiele sich wesentlich unterscheidet, während dieses in Hiller, Wolf, Schweizer, Benda ꝛc. glückliche Bearbeiter gefunden, in Mozart auf eine glänzende Höhe sich emporgeschwungen hat. Dazu erfindet Reichardt das echt deutsche, dem nationalen Sinn und Geist gleichsam angeborene Liederspiel.

Zu allen diesem Reichthum von Entwickelungskeimen und Fortschritten kommt noch der glückliche Umstand, daß die verblendete Vorliebe für Italienerthum sich mehr und mehr verliert, die italienischen Theater mehr und mehr verschwinden, bald auf deren zwei sich beschränken. Auch Einheit der Ansicht und des Strebens scheint sich gleichzeitig in Deutschland herzustellen, indem Wien, als die Stadt eines Gluck, Mozart, Haydn, Dittersdorf, W. Müller und so vieler bedeutender Tonsetzer, unmerk-

lich zur Metropole und Tonangeberin in muſikaliſchen Angelegenheiten ſich aufſchwingt und ſeine Oberherrſchaft in den verſchiedenen Gebieten in der That auf eine gedeihliche und würdige Weiſe übt. Wien war auch ganz zu einer ſolchen Oberherrſchaft geſchaffen, und iſt es noch wie keine andre deutſche Stadt: 4 Theater für alle Nuancen und Gattungen muſikaliſch dramatiſcher Werke; ausübende Künſtler und Virtuoſen erſten Ranges in allen Zweigen; eine Ueberfülle von Chor- und Orcheſterperſonalen; ein für Muſik warm empfängliches, vielſeitig geübtes und erfahrenes, muſikaliſch gebildetes Publikum; eine große Zahl muſikaliſch Gelehrter und Tonſetzer aller Arten, unter welchen eine einſeitige Richtung nicht eintreten, ein einſeitiges Urtheil nicht zur Geltung gelangen konnte; eine zahlreiche, hochbegüterte Ariſtokratie, welcher das Geld nicht an das Herz gewachſen, aber Luſt für Kunſtgenüſſe, öſterreichiſche Sinnlichkeit an Muſik angeboren war — in dieſem Allen lagen wohl Elemente der Oberherrſchaft genug, jedenfalls mehr, als irgend eine andere deutſche Stadt aufzuweiſen hatte.

Eine hiſtoriſch merkwürdige Erſcheinung bleibt es immer, daß Wien gerade in demſelben Augenblicke, wo es politiſch aufhörte, Deutſchlands heilige Metropole zu ſein und halb Deutſchland mit dem Schwerte in der Hand ſich ihm gegenüberſtellen mußte — zur muſikaliſchen Tonangeberin ſich aufſchwang und dies auch nur ſo lange blieb, bis es durch die Wiedervereinigung der deutſchen Stämme zu einem deutſchen Bunde an die Spitze dieſes Bundes ſich ſtellte und ſein neues frankfurtiſches Herrſchaftsſyſtem zu entwickeln begann. Mitten im Donner der Schlachten war das Herz der Deutſchen immer zu Oeſterreich hinübergeflogen, und im Schatten der Friedenspalmen wendeten ſich Auge und Geiſt trauernd von ihm ab; und daran war das deutſche Herz nicht ſchuld!

Als eine zweite hiſtoriſche Merkwürdigkeit mag angeführt werden, daß Wien ſeine Oberherrſchaft keineswegs beſonders im Intereſſe der deutſchen Muſik und der deutſchen Tonſetzer ausbeutete, ſondern gerade in den Jahren, wo Oeſterreich auf Leben und Tod mit Frankreich im Kampfe lag, der franzöſiſchen Muſik auffallend huldigte, die franzöſiſche Weiſe zum Modeartikel in Deutſchland erhob, während Dresden die Vorliebe für Italieniſches durch Simon Mayr's und Paer's Werke umſonſt dagegen in die

Schranken ſtellte. Aber Wien trug nicht die Schuld dieſes Franzoſenthums, ſondern einerſeits das deutſche Unweſen der Vielköpfigkeit, Zerſplitterung und Eiferſüchtelei; andererſeits die Ohnmacht oder Verkehrtheit der deutſchen Operndichter und Tonſetzer, ſo daß das deutſche Element in der That nur durch Mozart und die beſſern Tonſetzer des vorigen Jahrhunderts ſich am Leben erhalten konnte.

Der Frieden von Luneville und ſeine Folgen vermehrten die Zahl der deutſchen Bühnen bedeutend und hoben manche bisher wandernde Geſellſchaft in den Rang ſtehender oder Hofbühnen, ohne daß der gänzliche Mangel an Geſangslehranſtalten und Geſangslehrern dem wachſenden Bedürfniſſe an Sängern und Sängerinnen hätte genügen können. Dabei organiſirten ſich natürlich auch ſtehende Orcheſter für die Bühne und manche der alten beſcheidenen Muſik- und Concertdirectoren prangten fortan mit dem Titel von Hofkapellmeiſtern. Damit wuchſen auch die Anſprüche des Publikums allerwärts, und die nun ſtehenden, Jahr aus Jahr ein in oft kleinen Städten fortſpielenden Theater mußten nothwendig einen größern Reichthum im Repertoir entfalten, um mehr Mannigfaltigkeit der Genüſſe herbeizuführen, namentlich die Opernvorſtellungen vermehren.

Unter ſolchen Conſtellationen kamen die Werke eines Gretry, Dalayrac, Berton, Jſouard, Boyeldieu, Catel, Mehul, Cherubini, Spontini ꝛc. den deutſchen Bühnen um ſo gelegener, da von den italieniſchen Dingen nur noch wenige auf der Bühne haltbar waren, die Zahl der gangbaren deutſchen Opern und Singſpiele auf 25, höchſtens 30 ſich beſchränkte und von allen neu erſtehenden deutſchen Operntonſetzern jener Periode, mit Ausnahme von Beethoven, auch nicht einer hervorragend genug ſich zeigte, um auf den Bahnen Mozart's, Weigl's, Winter's, Dittersdorf's ꝛc. mit einigem Glanze weiter zu führen, neue Schönheitselemente für die deutſche Oper zu entwickeln, neue poetiſch lebenskräftige Geſtalten heraufzubeſchwören, bildend und fördernd auf die deutſche Oper einzuwirken. Alles blieb für die Oper und in derſelben ſo ziemlich beim Alten, nur Chöre und Orcheſter wuchſen und veredelten ſich auf eine merkwürdige Weiſe. Oeſterreich, Baierns Kirchenanſtalten und einzelne proteſtantiſche Schulen und Singchöre lieferten die halbwegs brauchbaren Sänger, während

nur Einzelne ihre Geſangsausbildung noch in Italien oder bei Italienern ſuchten.

Dieſe ganze Periode brachte nur 3 eigentlich hervorragende und dauernde Werke in Deutſchland hervor: Fidelio von Beethoven, die Schweizerfamilie von Weigl, Fanichon von Himmel; alſo nur ein einziges Werk der komiſchen Gattung, obgleich die Zahl der, aus der vorigen Periode herüberlebenden und der neu erſtandenen Tonſetzer ſehr bedeutend, und die Menge ihrer damals componirten Werke nicht klein war. Das ſo lange in der Muſik von Italien, wenigſtens in der Praxis und im Leben gehofmeiſterte und bevormundete Deutſchland ſchien ſich von dem Gedanken gar nicht losreißen zu können, daß es Lehre und Beiſpiel ſtets außerhalb ſeiner Grenzen ſuchen müſſe. Deutſchland vergaß völlig, daß ſeine deutſchen Männer, wie Händel, Gluck, Simon Mayr, mächtig genug geweſen, in England, Frankreich und Italien weſentliche Reformen einzuführen, daß ſeine Haydn und Mozart in den muſikaliſchen Anſichten der ganzen Welt mehr und mehr eine Umwälzung hervorbrachten, neue Lebenselemente für die Kunſt geltend machten. Vom Glanz der Sterne am Himmel der franzöſiſchen Oper überraſcht, wendete es ſeine Blicke von der Heimath ab nach Paris und die Zeit der franzöſiſchen Oper in Deutſchland begann von der Metropole Wien aus.

Abgeſehen von dem politiſchen Einfluſſe Frankreichs und ſeines ruhmſtrahlenden Kaiſers und der ſcheinbaren Verbrüderung mit ſo vielen deutſchen Stämmen, müſſen wir indeſſen auch bekennen, daß in der Oper ſelbſt zwei Gründe ſolcher momentanen Glanzherrſchaft lagen. Unſtreitig waren die damaligen Häupter der franzöſiſchen Operncompoſition, Cherubini, Mehul, Spontini, Boyeldieu ꝛc. in mancher Hinſicht allen neu aufleben den deutſchen Tonſetzern überlegen, und dazu genoſſen ſie das Glück, gewandte, lebensfriſche Dichter ihrer Bühne zu beſitzen, wie ſolche Deutſchland nicht aufzuweiſen hatte, während all ihr Streben und Wirken in dem einzigen Paris ſich concentrirte und ſicher war, überall Anerkennung zu finden, ſobald es die Stimme von Paris für ſich gewonnen hatte.

Dies Alles war bei uns anders. Galt gleich Wien für die muſikaliſche Metropole, ſo ließen deßhalb die andern Reſidenzen und größern Städte, deren Tonſetzer und Dichter, ihre Anſprüche

und Anrechte ſich nicht ſchmälern, und der Erzeugungstrieb zeigte ſich überall lebendig. Wo nur eine Opernbühne — wenn noch ſo mager und unvollſtändig — unterhalten wurde, tauchten Tonſetzer und Dichter auf, welche beide oft keine andre Oper als die ihres Ortes gesehen, keinen einzigen wahren Sänger gehört hatten. Die Pietät der Stadt jauchzte ſolchen ſpeciell vaterländiſchen Producten Beifall zu, die Zeitſchriftler des Orts poſaunten unermeßliches Lob darüber in allen Blättern aus, jede Stadt hatte bald ihren eigenen Mozart und Gluck. Aber das Publikum hütete ſich wohl, dieſe Meiſterſchöpfungen öfters genießen zu wollen, denn Muſik und Gedicht ſchienen ihm gleich langweilig, und die Directionen andrer Städte gingen nur mit Widerſtreben daran, Opern, welche nicht die Feuertaufe Wiens überſtanden hatten, auf die Scene zu bringen, weil der Erfolg einer von Wien gekommenen, beſonders franzöſiſchen Oper beinahe unfehlbar für ihre Kaſſe, und andern Falls höchſtens ein Succès d'estime vorauszuſehen war. Man lebte gar zu häufig in dem ſüßen Wahne, daß Kenntniß und Erfahrung in den Lehren von Generalbaß, Harmonie und Contrapunkt ſchon zu tüchtiger Compoſition einer Oper genügten, daß grammatiſche Reinheit eigentlich das Hauptverdienſt ausmachte: man ſtellte die Compoſition völlig auf den Kopf, indem man, ſtatt die Harmonie poetiſch nach der Melodie zu bilden und aus dieſer herauszuleiten, die Harmonie als Hauptſache oft ſehr mühſam im Schweiß des Angeſichts arbeitete und dann die Melodie daraus herauspünktelte, ſie nicht unmittelbar aus der Seele und dem Quell der Poeſie ſchöpfte, ſondern dem Clavier oder der Violine ſie abnöthigte, unbekümmert, ob irgend ein Sänger im Stande ſein würde, ſolchen Zwangsmelodien dramatiſches Leben einzuhauchen, unbekümmert ſogar darum, ob die Melodie im Meeresgetoſe der überſchwenglichen Harmonie und des Inſtrumentenſturmes gehört werden könnte.

Gleiche Unerfahrenheit oder Mißachtung der poetiſchen Grundbedingungen für jedes Opernbuch herrſchte größtentheils bei den Dichtern vor: Glatte, ſchöne Phraſeologie, ungeheuer zierlich ausgeſponnene Dialoge, rein und nett gedrechſelte Verſe in völlig unmuſikaliſchen Strophen, ohne Rückſicht auf Vokalenwechſel für den Sänger und auf die Möglichkeit eines declamatoriſchen Vortrags; dabei entweder gänzliche Verflachung der Fabel und der Karaktere

oder übertrieben verſchlungene Verwickelung, wahrhafte Labyrinthengänge, ein myſteriöſer Intrikenknäul, der endlich im Finale — oft ganz unverſtändlich für den Zuhörer — entzwei gehauen wird. So arbeiteten Tonſetzer und Dichter, ohne Lohn und Freude für ihre Bemühungen zu erleben und genoſſen höchſtens das Glück, daß man der Geſchmackloſigkeit des Publikums das Mißlingen öffentlich zuſchrieb, oder ein Kampf ſich entſpann, wobei eine Partei lediglich dem Tonſetzer, die andre dem Dichter alle Schuld beimaß. Iſt es nicht großen Theils noch heute ſo?

Glücklicher in jeder Hinſicht waren die für Wien arbeitenden Dichter und Tonſetzer. Die Wiener Dichter hatten die Hauptbedingungen eines Opernbuchs in allen beſſern Werken der Italiener hinlänglich praktiſch kennen zu lernen Gelegenheit, ſie ſahen jetzt die mehr luſtſpielartigen, künſtlicher und wirkungsreich conſtruirten Opernbücher der Franzoſen und hiernach gingen ſie denn geradezu auf Erſtrebung der Hauptſache los. Fanden ſie in der eigenen Bruſt nicht Stoff genug zu ſolchen Gedichten, ſo überſetzten ſie Franzöſiſches oder Italieniſches, ſehr oft ohne Angabe der Quellen und leider auch ſehr oft mit naivſter Vernachläſſigung der Form und des Ausdrucks. Aber Geſchick, Theaterkenntniß, Operntact zeigen doch ihre Bücher vorzugsweiſe, und Wirkſamkeit der dramatiſchen Oekonomie iſt ihnen nicht abzuſprechen.

Dieſes Aufkommen der franzöſiſchen Oper belebte die alten Kämpfe von Neuem, laut in die Welt hinaus, oder ſtill in der Bruſt der Künſtler, wie des Publikums. Während Mozart's Geiſt täglich lebendiger erkannt und geliebt wurde; während ein großer Theil der Tonſetzer mit Händen und Füßen an das „wie er ſich räuspert und wie er ſpuckt" des großen Bach und des gelehrten, didaktiſch und kritiſch ſehr oft weiter führenden Kirnberger ſich anklammerte und die wiſſenſchaftliche oder afterwiſſenſchaftliche Arbeit auf den Thron der Poeſie erheben wollte, erſchien Gluck's rationeller Grundgedanke in Cherubini, Mehul und theilweiſe in Spontini wieder reich gewappnet und glänzend verkörpert, nach der Idee Vieler ſogar verſchönert, veredelt, höher potenzirt auf der Scene. Denkt man ſich dazu die noch immer nicht ganz erſtorbene Vorliebe Vieler für die italieniſche Weiſe, das Fortleben mehrerer italiſcher Meiſterwerke, die lebendige Wirkſamkeit eines Paer und Simon Mayr, die politiſchen Zerwürfniſſe im Her-

zen der Deutſchen, den Alpdruck auf dem ganzen deutſchen Weſen in jener Zeit deutſcher Erniedrigung, und den Mangel irgend eines neuen, eigentlich hervorragenden Genies unter den Operntonſetzern: ſo läßt ſich leicht ermeſſen, daß weſentliche Fortſchritte in der Kunſt nicht gemacht werden konnten, und in der deutſchen Oper ſogleich nach Mozart eine Art von Stillſtand eintreten mußte, oder vielmehr, da ein Stillſtand in keiner Sache denkbar iſt, eine wirre und dumpfe Periode der Gährung, woraus ſich unmöglich klar abſehen ließ, welche Art von Wein ſie eigentlich erzielen würde.

Ueberblicken wir nun aus der großen Zahl der Tonſetzer dieſer Periode unmittelbar nach Mozart das Leben und Wirken der Bedeutenderen unter ihnen im Verhältniß zur komiſchen Oper.

Friedrich Adam Hiller, geboren 1768, Sohn und Schüler des hochverdienten J. A. Hiller, wie dieſer edel deutſchen Strebens, aber von der Natur bei weitem nicht ſo reich ausgeſtattet. Grammatiſch rein und kunſtgerecht, leicht und gefällig ſchrieb er einige Singſpiele und Operetten, welche nicht einmal der glänzende Name ſeines Vaters über ganz Deutſchland auszubreiten vermochte. Sie gefielen und verſchwanden, ohne daß unſere Zeit einen Beruf fühlen könnte, ſie wieder ins Leben hervorzurufen. In keinem Falle gebührt ihm dieſe Stelle an der Spitze der vorzüglichſten Tonſetzer jener Periode, und ich führte ihn hier nur ein, um ihn auffallender von ſeinem Vater zu unterſcheiden, mit welchem Manche ihn nicht ſelten verwechſeln.

Alle Erinnerungen an ſieben der ſchönſten Jahre meines Lebens erwachen, indem ich des Mannes Namen ſchreibe, dem ich Freund geweſen, und von dem ich ſo viel gelernt habe: Ignaz Ritter von Seyfried, geboren 1776 zu Wien, Schüler von Mozart, Kozeluch, Haydn, von ſeinen Eltern zum Juriſten beſtimmt, von der Natur zum Künſtler berufen, dem Gebote der Eltern ungern folgend, bis Peter von Winter 1791 dieſe bewog, ihn ganz der Kunſt leben zu laſſen. Schon 1797 wurde er Kapellmeiſter bei dem Theater an der Wien und blieb es bis 1827, wo dieſe einſt ſo glänzende und auf ganz Deutſchland vielfältig einwirkende Anſtalt rückſichtslos als Gegenſtand der Geldſpeculation behandelt wurde. Seyfried erſcheint unſtreitig als der vorzüglichſte der deutſchen Tonſetzer jener Periode, als einer der er-

fahrenſten und gediegenſten Operndirigenten, als einer der gründlichſten und geiſtreichſten Kritiker, reich an Phantaſie, noch reicher an Verſtand und Wiſſen. Er lieferte zugleich einen der vielen lebendigen Beweiſe, daß man, um Gründliches hervorzubringen, nicht gerade einer langen Zeit bedürfe. Denn überblickt man die Maſſe ſeiner Compoſitionen für Kammer, Kirche, ernſte, komiſche Oper, Melodram und Schauſpiel, die Zahl und den Werth ſeiner belletriſtiſchen, kritiſchen und theoretiſchen Werke, und erwägt man, welche Summe von Zeit und Lebenskraft die Operndirection eines der bewegteſten Theater der Welt in Anſpruch nehmen mußte: ſo findet ſich leicht heraus, daß er auf jede ſeiner Compoſitionen ungemein wenig Zeit verwenden konnte[20]). Und die Muſik ſeiner Melodramen, wie zu Schauſpielen und Tragödien wird mit Recht eine klaſſiſche genannt, als Muſter des Satzes, der Poeſie und der Wirkſamkeit aufgeſtellt. Im Gebiete der komiſchen Oper, des Singſpiels und der muſikaliſchen Poſſe erhielt das Theater von ihm: „die Traveſtie von Agnes Bernauer, der Feenkönig, das Jägermädchen, die Ehemänner nach der Mode, Untreue aus Liebe, zum goldenen Löwen, Mitternacht, Roderich und Kunigunde, der Ehedoctor, der politiſche Schuſter, der Briefbote, Feodora, das lebendige Weinfaß, Er hält wahrhaftig Wort, Niklas am Scheidewege, der ſüße Brei, Drei Treppen hoch, der Roſenhügel, Montag Dienſtag Mittwoch, Zemire und Azor, der unſichtbare Prinz, die Ochſenmenuett, der hölzerne Säbel.“ Alle einactigen davon würden auch jetzt noch das Repertoir jeder Bühne zieren und bei halbwegs guter Darſtellung jedes Publikum erfreuen. Gewiß um ſo mehr, da viele davon neu wären und Neues von dem gewöhnlichen Publikum immer und überall verlangt wird, ihm aber neu iſt, was es noch nicht geſehen noch gehört hat. Da der Mehrzahl der deutſchen Bühnen das nöthige Geld fehlt, um fort und fort neue dramatiſche Schöpfungen von Dichtern und Tonſetzern zu erzielen, ſo ſollten die Directionen in der That mehr Kenntniß im Gebiete des Alten ſich erwerben, oder ihre Kenntniß reichlicher und umſichtiger benutzen, beſonders im Bereiche jener muſikaliſchen Kleinigkeiten, da wir gerade hierin in neueren Zeiten ſehr arm geworden ſind, und an dieſer Armuth jedes Repertoir ſchmerzlich kränkelt[21]).

Seyfried hatte als echter Künſtler und geiſtvoller Theore-

tiker natürlich eine bestimmte künstlerische Richtung, die er auch Zeitlebens treu verfolgte, und eine entschiedene Ansicht über Werth oder Unwerth mancher andern Richtungen und der daraus hervorgegangenen Werke. Welcher Richtung er angehörte, sagt recht deutlich genug seine tiefste Verehrung für Gluck, Mozart, Haydn, seine innige Freundschaft mit Beethoven, seine Herausgabe der Werke von Albrechtsberger und jede seiner kritischen Abhandlungen. Dennoch litt er nicht an jener leider so häufigen Krankheit deutscher Operndirectoren und Musiker: alle Werke und Tonsetzer, welche seiner Ansicht nicht zusagten, beim Einstudiren fallen zu lassen, bei den Do[illegible]llungen zu vernachlässigen oder geradezu fallen zu machen, bei dem Publikum vorhinein zu verschreien und zu verketzern. Ehrte er seine Künstlerpflicht durch offene Darlegung seiner Ansicht im Berathungszimmer der Direction, so ehrte er dann auch seine Amtspflicht eben so heilig, wenn gegen seine Ansicht eine Oper zur Darstellung bestimmt worden war, und gab sich alle erdenkliche Mühe, eine bestmögliche Darstellung nach allen Seiten zu erzielen, wußte mit seinem sichern Tacte oft Schwächen solcher Werke zu übertünchen und manche geistige Hülfe zu leisten. Ehre seinem Andenken!

Bleiben wir vorerst bei den Wiener Tonsetzern, so begegnen wir Michael Umlauff, 1781 zu Wien geboren, Sohn von Ignaz Umlauff der vorigen Periode, Kapellmeister am Kärnthnerthortheater. Gediegenheit der Kenntnisse und einen schönen Reichthum an Talent verrathen die vielen Balletcompositionen, und seine einzige dramatische Gesangscomposition, das Singspiel „der Grenadier", machte die Runde über alle deutschen Bühnen, wo er sich überall in einen Grenadier des betreffenden Landes verwandeln mußte. Es ist zu bedauern, daß der stille, bescheidene, intensiv reiche Mann aus einem Anfluge von Melancholie sich so bald der künstlerischen Wirksamkeit entzogen hat.

In die vorige und in diese Periode lebhafter eingreifend erscheint der Böhme Vincenz Tuczek. Voll hübscher, oft wahrhaft blühender Melodien, kaustischer Einfälle, aufregender Rhythmen, kräftiger Instrumentation und äußerst lebenvoller Chöre, bereicherten seine burlesken Singspiele und Opern das deutsche Repertoir für geraume Zeit und bis tief in unsere Zeit herein. Wer entsänne sich nicht seines Typhon (Rübezahl), seines Hans

Klachel, der allbekannten Dämona und jener draſtiſchen Parodie von Idas und Marpiſſa? Sie entzückten überall die Menge und fanden ſogar Gnade bei manchen der prüdeſten Kritiker, weil dem Satze wenig anzuhaben iſt und eine ſchöne Bildung des Tonſetzers überall hervorleuchtet.

Der 1787 zu Meidling geborene, als Clavierwirtuos mit Recht berühmte Hieronymus Payer würde, trotz ſeiner 160 durch den Druck veröffentlichten Werke und mehrerer dramatiſchen Compoſitionen, hier keine beſondere Erwähnung anſprechen können, wenn nicht ſein Zauberſpiel „das Sternenmädchen" neben den Donauweibchen ꝛc. eine lange Reihe von Jahren auf allen deutſchen Bühnen unter die Lieblingsſtücke des Volks gehört hätte; denn die übrigen deutſchen Singſpiele, ſowie ſeine dramatiſchen Compoſitionen für Paris und Amſterdam gingen ſpurlos vorüber. Wo die Donauweibchen ꝛc. noch floriren, dürfte auch das Sternenmädchen nicht verletzen, obgleich ſeine Muſik offenbar weniger anſpruchslos iſt und weniger natürliche Reize hat, gemachter und geſuchter erſcheint.

Joſeph Kinky, gewöhnlich Kinsky genannt, geboren zu Ollmütz 1789, erwarb ſich zu Wien durch ſeine vielen Compoſitionen von Pantomimen und Balleten einen ſchönen Namen und gelangte mit ſeinen Singſpielen: der Fürſt als Rauchfangkehrer, Lorenz als Räuberhauptmann, der Miethmann, Sultan Wampum (ein Quodlibet), auch auf viele deutſche Bühnen, wo ſie indeſſen im Strudel der bewegten Zeit bald untergingen. Die beiden erſten würden aber gewiß auch jetzt noch das beſcheidene Glück auf der Scene machen, welches überhaupt ſolche kleine Erſcheinungen anſprechen können, da die heitere, gefällige Muſik jene anerkannt draſtiſchen Stoffe belebt.

Was die Franzoſen un homme carré nennen, das war Friedrich Auguſt Kanne in hohem Grade, aber ſeine Viereckigkeit war leider eine ſehr verſchobene, woran man ſich auch mit dem beſten Willen für dieſen geiſtreichen, poetiſch ſo trefflich begabten und im Grunde der Seele höchſt biedern, ja edeln Mann häufig ſtoßen müßte. Ein Sachſe, 1778 zu Delitz geboren, hatte er den Studien von Theologie und Medicin bald Valet geſagt, ſich den ſchönen Wiſſenſchaften und mit beſonderer Vorliebe der Muſik zugewendet, mit ganzer Seele dieſer ſich hingegeben. Das

einſeitige Getreibe der kleinen muſikaliſchen Welt um ihn her wurde ihm bald zum Ekel, unwiderſtehliche Sehnſucht trieb ihn nach dem damaligen Centralpunkte der Muſik, nach Wien. Sein glühender Eifer für die Kunſt, der Reichthum ſeiner mancherlei Kenntniſſe, das Poetiſche in ſeinem ganzen Weſen, verſchafften ihm bald hohe Gönnerſchaft und die Zuneigung eines Beethoven, Weigl, Seyfried, während die ausübenden Künſtler die Biederkeit und Unbeſtechlichkeit ſeiner ſcharfen kritiſchen Feder hochachten mußten. Er übernahm ehrenvolle und vortheilhafte Stellen, arbeitete mit rieſigem Eifer theoretiſch und praktiſch, zeigte ſich luſtig, zutraulich, herzlich wie ein Kind, äußerſt einfach und anſpruchslos in ſeinen Lebensbedürfniſſen, bis plötzlich wieder das ungebürlichſte, wüſteſte alte Studententhum unwiderſtehlich ſeiner ſich bemächtigte, ihn zum völligen Nichtsthun, zum Verachten aller Pflichten von Anſtand und Würde, in den Schlamm des gemeinſten Bierhausjammers hinabriß, mit aller Welt, beſonders mit ſeinen Gönnern und Freunden ihn entzweite, ihn igelig, finſter, beiſſig, unerträglich machte, finanziell an den Rand des Verderbens trieb. Dann begann wieder eben ſo plötzlich der vorige Arbeitseifer: hatte er zu Hauſe ſich müde ſtudirt oder gedichtet oder einige Kapitel ſeiner Aeſthetik der Tonkunſt geſchrieben, dann fuhr er empor, ſteckte Notenpapier in eine, ſein Dintenzeug in die andere Taſche, ergriff den ungeheuern Prügel, ſtürmte hinaus in den Prater oder in die Brigittenau, wo es gerade am bunteſten und lauteſten herging, ſetzte ſich mitten unter das Getümmel, bohrte den Prügel in den Boden, ſchraubte ſeinen Dintenſtecher darauf und begann ſo eifrig und in ſich ſelbſt verloren zu componiren, als ſäße er einſam um Mitternacht in ſeinem Kämmerlein. Wehe dem, der auf den Einfall kam, ihn hier freundlich zu begrüßen oder gar durch Anknüpfung eines gewöhnlichen Geſprächs zu ſtören: er fuhr wie ein reißendes Thier auf. Das Schroffe, Abentheuerliche, Burſchikoſe, oft ſogar Romantiſche und Bittere ſeines ganzen Seins und Benehmens entfernte nach und nach alle Gönner und Freunde von ihm und verſetzte ihn in den gefahrvollen Zuſtand des Iſolirtſeins. Indeſſen muß man dem trefflichen Gemüthe der Wiener zur Ehre nachrühmen, daß ihn deßhalb Niemand haßte, noch weniger Verachtung ihm zeigte, man ehrte Talent und Wiſſen und Grundkarakter in dem ſeltſamen Kumpan und bewies ihm ſehr oft die

rührendſte Theilnahme mit größtem Zartgefühle. Aus dem Allem geht wohl leicht hervor, daß in ſeinen, beſonders in den ſpäteren Tondichtungen an eigentliche Abrundung und Vollendung nicht zu denken war, daß ſogar der Reinheit des Satzes, worauf er ſonſt ſo viel hielt, darin zuweilen ein Schnippchen geſchlagen wurde. Komiſcher und liebenswürdiger war er aber in der That nie, als gerade wenn ihm ein Freund oder Künſtler nach einer Probe oder Darſtellung ſolche grammatiſche Sünden nachwies oder ſie einfachſt mit dem Rothſtift corrigirte. „Seht ihr's, rief er dann oft vor Lachen beinahe platzend, in den ſchönſten und reichſten Wäldern laufen die Sauen am liebſten herum!" In allen ſeinen Compoſitionen findet ſich Vortreffliches, Meiſterhaftes, Blitze des Genies mit Zügen tiefſter Gelehrſamkeit, aber zu einem conſequent und rund abgeſchloſſenen Ganzen iſt es nirgends gekommen, vielleicht mit einziger Ausnahme ſeines mit Enthuſiasmus aufgenommenen, aber bald wieder vergeſſenen Orpheus. Die Wiederaufnahme einer ſeiner zahlreichen komiſchen oder heitern Werke würde ſchwerlich einer Bühne Segen bringen, wie vortrefflich auch einzelne Nummern in jedem ſein mögen, indem auch die Bücher wenig taugen [32]).

Wo früher der Name des vielſeitig verdienten Bautzen'ſchen Organiſten Chr. Gottlob Auguſt Bergt, geboren 1772 zu Oderan, genannt wurde, ſprach man auch mit beſonderer Achtung von ſeinen mehr heitern als komiſchen Opern, Sing- und Liederſpielen: „Laura und Fernando, die Wunderkur, Erwin und Elmire, das Ständchen, des Dichters Geburtstag, Mitgefühl." Sie mögen auch in mancher Hinſicht die vollſte Achtung verdient haben, aber Gemeingut der deutſchen Bühne ſind ſie niemals geworden, niemals über einen kleinen Kreis hinausgekommen und bald ganz verſchollen. Wahrſcheinlich verliert die Bühne dabei ſehr wenig, da wir des hübſch Gemachten faſt zu viel haben, aber eben ſo wahrſcheinlich würde unſere jetzige Bühne durch Aufnahme ſeines Liederſpiels „Mitgefühl" gewinnen, indem es an Liederſpielen weſentlich mangelt, und ein ſolcher Verſuch namhafte Anſtrengungen in keiner Weiſe verurſacht. Manche alte Lieder würden aber im lebendigen Gewande der Bühne und des Dramas wieder jung erſcheinen und wieder erfreuen und erquicken, wie ſie es bei der früheren Generation gethan haben.

Mehrſeitig und lebendiger wirkte für die deutſche Oper Gottlob Benedict Bierey, geboren 1772 zu Dresden, Schüler von Weinlig dem Aelteren, und bereits als Jüngling Muſikdirector bei mehreren ſächſiſchen Bühnen, ſpäter einer der trefflichſten Opernbirigenten. In ſeinen, übrigens ſehr verdienſtvollen erſten Opern leuchtet beinahe überall Vorliebe für Cherubini und Beſtreben, in deſſen Weiſe zu wirken, lebhaft hervor, und darum gingen ſie auch ſchneller wieder unter, als ſie es ſonſt wohl verdient und erfahren hätten. Selbſtändiger, freier, origineller bewegte er ſich in ſeinen Compoſitionen komiſcher und heiterer Opern und Singſpiele, welche ſämmtlich den Stempel eines reichen Talents, lebendiger Conception von Situationen und Karakteren, gründlicher Studien und genauer Bekanntſchaft mit Singſtimmen und Orcheſter an der Stirne tragen, und daher auch nur höchſt ſelten in den argen Fehler des Bedeckens und Uebertäubens der Sänger verfallen. An Werken dieſer Gattung erhielt die deutſche Bühne von ihm: „der Schlaftrunk, Roſette, der Gemſenjäger, das unſichtbare Mädchen, der Ueberfall, Elias Rips-Raps, Almazinda, das Blumenmädchen, das Donauweibchen 3. Theil[33]), der Zahltag, die Pantoffeln, Pyramus und Thisbe, die Liebe im Lager, Phaeton und Naide, der Apfeldieb, der Mädchenmarkt, Liebesabentheuer, Jery und Bätely, die böſe Frau, die Eheſtandskandidaten, der Zauberhain, der betrogene Betrüger, offene Fehde." Leider nahm er es bei der Wahl der Opernbücher nicht immer ſehr genau, und ſo ging Manches vorzeitig unter, was ſich durch Friſche und Lebendigkeit der Muſik lange auf der deutſchen Bühne hätte halten ſollen. Indeſſen hat dieſer wackre Tonſetzer wohl verdient, daß die Bühne ſein Andenken lebendig bewahre und einige ſeiner Werke werden auch für ſolche vaterländiſche Pietät freundliche Anerkennung jeder Direction verſchaffen.

Conradin Kreuzer, geboren zu Meßkirch 1782, gehört zwar mit ſeinen glücklichſten Opern eigentlich in die folgende Periode, da jedoch die Mehrzahl ſeiner komiſchen und heiteren Werke in eine frühere Zeit fällt, ſo möge er immerhin hier noch zum Schluſſe erſcheinen. Die Bühne erhielt von ihm ſeit 1808: „Aeſop in Phrygien, Jery und Bätely, Zwei Worte, Feodora, die Alpenhütte, Erfüllte Hoffnung, die luſtige Werbung, Baron Luft, Deviſe, der Bräutigam in der Klemme, Traumleben." Wie man-

nigfach man auch dieſen Tonſetzer beurtheilen möge und oft beurtheilt hat, ſo kann ihm doch nicht beſtritten werden, daß er einer der glücklichen deutſchen Geſängebildner iſt, auf eine einfache, aber meiſtens blühende Harmonie lebendige, warme, nicht ſelten glänzende Cantilenen mit italieniſcher Geſangskunſt und franzöſiſcher Eleganz baut, ohne deßhalb die Karakteriſtik zu vernachläſſigen oder die Declamation hintenanzuſetzen, und daß er damit eine glänzende, feurige Inſtrumentation zu vereinigen weiß, worunter die Sänger eben ſo wenig zu leiden haben, als die Zuhörer. Hin und wieder ein Bischen Effecthaſcherei mit äußerlichen Mitteln und auf rein quantitativem Wege iſt in unſerer Zeit ein Vorwurf, welcher beinahe in Nichts zerfällt, weil er mehr oder weniger alle dramatiſchen Tonſetzer trifft. Man wird davon zurückkommen und die Bahn des Schönen von allen derartigen Unebenheiten ſchon wieder zu reinigen wiſſen [24]).

Schließlich dürften hier noch zwei oben überſehene Wiener Tonſetzer zu bemerken ſein, welche auch noch tief in die neueſte Epoche herüberreichen, manche ihrer beſten Werke ſogar erſt in dieſer geliefert haben: der 1782 geborene Böhme Joſeph Drechsler und der Wiener Franz Volkert, beide hauptſächlich bei den Volkstheatern in der Leopold- und Joſephsſtadt beſchäftigt, dieſer über 100 Poſſen, jener 6 Opern und 18 komiſche Singſpiele liefernd. Drechsler iſt ausgezeichnet als Theoretiker in der Muſik, verdienſtvoll als Lehrer, beſonnen und verſtändig in ſeinen Compoſitionen, bisweilen im Verhältniſſe zu den Stoffen etwas zu ſchwer und ernſt und gemeſſen, aber deßhalb nicht arm an glücklichen Momenten und reizenden Melodien. Volkert iſt leichter, flüſſiger, luſtiger, erfindungsreicher, aber nicht ſelten auch bis in das Triviale ſich verirrend, und manche ſeiner Geſänge ſind in das Volksleben übergegangen. Drechsler's Operncompoſitionen waren nicht bedeutend genug, um ſich längere Zeit zu halten, der Erfolg vieler Singſpiele und Poſſen von ihm wie von Volkert war ein glänzender, aber, die Raimund'ſchen ausgenommen, eignen ſich die Stoffe nicht für ein längeres Leben auf der Bühne, und es geht dabei ohngefähr wie mit den gewöhnlichen italieniſchen Opern: das Neueſte verdrängt ſchnell wieder das Neue, was einmal hinuntergebracht iſt, wird nicht mehr an das Leben hervorgerufen. Mit jenen Poſſen ſind viele köſtliche Ge-

sänge begraben, welche bei glücklicheren Stoffen noch lange auf dem Theater hätten leben und wirken können.

Ein flüchtiger Rückblick auf diese Periode lehrt uns vor Allem, daß in ihr kein einziges eigentlich hervorragendes Talent und kein Genie für die komische Muse neu auftrat, sondern daß sie hauptsächlich mit den ausgezeichnetesten Geistern der vorigen Periode sich beschäftigte, namentlich Mozart's Werke erst recht in Fleisch und Blut verwandelte, zum allgeliebten Nationalgute erhob. Haydn und Mozart hatten auch thatsächlich Freiheit gepredigt, Befreiung von den Banden mancher Vorurtheile und nur durch ihr Alter ehrwürdiger Herkommensregeln, und neben ihnen erhob sich einer der glänzendsten musikalischen Geister aller Zeiten und Völker, Beethoven, der die Bahn der Freiheit in manchem Betrachte noch mehr lichtete und erweiterte, die Phantasie der Starken wie der Schwachen in neue Regionen mit sich fortriß.

Während dessen hatte die Technik unermeßliche Fortschritte gemacht und machte deren täglich neue. Der musikalische Apparat und die Hülfsmittel aller Art wuchsen durch Vervollkommnung der alten und durch Erfindung neuer Instrumente mächtig heran; neue Studien mußten deßhalb gemacht, neue Wirkungen konnten damit erzielt werden, und das immer lebendiger um sich greifende Virtuosenthum der Instrumentalisten stellte neue Forderungen, bot neue Möglichkeiten. Aber gleichzeitig entschwanden mit Aufhebung der meisten Klöster, vieler kirchlicher Institute, mancher Höfe und der italienischen Hofopern, die besten und lebendigsten Hülfsquellen für Heranbildung von Sängern und Chören, da Deutschland eigene tüchtige Gesangslehranstalten beinahe gar nicht besaß. Dieses Versiechen der Lehrquellen machte sich freilich nicht sogleich und nicht sehr laut bemerkbar, weil noch gar viele edle Reste aus der vorigen Periode herüberreichten und manche der neuen musikalischen Werke nur Stimmen und Darstellungsgabe, aber nicht große Gesangsvirtuosität in Anspruch nahmen.

Wie die Orgel mehr und mehr durch das Clavier verdrängt wurde, so sanken natürlich eine Menge früher hochansehnlicher Compositionen beinahe in gänzliche Vergessenheit; und wie das Clavier mehr und mehr in Aufnahme kam, so wuchs auch die Zahl der Dilettanten, und der um sich greifende Dilettantismus stellte natürlich andere Bedingnisse und Forderungen an den Ton-

ſetzer, um Vergnügen an Muſikübungen finden zu können. Manche Rückſicht trat fortan an die Stelle früherer Rückſichtsloſigkeit, und in ihrem Gefolge bürgerte ſich eine gewiſſe Leichtigkeit, Eleganz und Anmuth ein, welche dann freilich zuweilen ganz nahe an Leichtſinn, Leere und Leichtfertigkeit anſtreiften. Da nun auch die Liturgie der proteſtantiſchen Kirche hin und wieder manche Aenderungen erfuhr und die neue Form manche der älteren Compoſitionen, wo nicht ganz überflüſſig machte, doch mehr und mehr dem Gedächtniſſe des Volks entrückte, ſo ſank auch leider der große Bach mehr und mehr in Vergeſſenheit. Die Künſtler ſelbſt entwöhnten ſich ſeiner, weil die Theorie nun ihr vordem einziges Fundament oder vielmehr ihren Centralpunkt, um den alles Uebrige ſich drehte, verloren hatte und mehr zur lebendigen Parteiſache geworden war, indem überall neue Theoretiker auftauchten. Ohne Bach's Grundgebäude erſchüttern oder gar ſtürzen zu können, ſchliffen ſie doch mit kritiſcher Schärfe manche Ecken und Unebenheiten daran, oder machten mit mehr poetiſchem Geiſte neue Entdeckungen. Aber oft auch feilſchten und nörgelten ſie nur phantaſtiſch und rechthaberiſch an Einzelnheiten, wirkten jedoch in mancher Hinſicht belebend und fördernd, und lagen jedenfalls dem Verſtändniſſe der Zeit etwas näher. Man denke dabei z. B. nur an Kirnberger, Marpurg, Albrechtsberger, Vogler. Die Welt fing an über Bach's ſteife Perücke zu ſpötteln, ohne zu bemerken, daß ſeine damaligen Nachfolger, Verbeſſerer und Commentatoren, den Zopf oder Haarbeutel ebenfalls recht hübſch im Nacken hängen hatten, Puder und Pomade über Alles hochſchätzten, und daß ihr ganzer Kopfputz jedenfalls der Schönheitsform weiter entrückt war, als das ehrwürdige Haupt von Papa Sebaſtian.

Virtuoſenthum und Dilettantismus erfuhren von anderer Seite her einen weſentlichen Vorſchub, eine der nachhaltigſten Hülfen. Nach Form und Weſen entſagten beinahe alle Höfe nach und nach ihren ſonſt ſo geliebten, aber freilich auch koſtſpieligen, regelmäßig gebotenen Kammermuſiken und verfielen dafür auf gelegentliche Concerte in der Form, wie ſolche jetzt noch beſtehen. Virtuoſen, Dilettanten und Publikum ſahen bald ein, welche Annehmlichkeiten ſich daraus für das öffentliche Leben ableiten, welche Vortheile für ihre verſchiedenen Zwecke dadurch zu erringen ſein würden, und ſo entſtanden die öffentlichen Concerte in immer größerer Zahl.

In demſelben Verhältniſſe, in welchem jene Kammermuſiker mehr und mehr verſchwanden, wurden die öffentlichen Concerte mehr und mehr Sache des Bedürfniſſes und der Mode, ja ſie arteten in größeren Städten ſchon frühzeitig in wahre Landplagen aus, für die am Orte lebenden Künſtler, wie für die Muſikfreunde und Alle, welche gern überall dabei ſind, ohne ein anderes Intereſſe, als das — ſich ſehen zu laſſen und jede Verſammlung mit ihrer Gegenwart zu beehren. In ſolchen Concerten konnten natürlich die alt-etikettengemäßen und gebräuchlichen Muſikformen nicht mehr Anerkennung und Bedeutung behalten. Amuſiren wollte man ſich hier, Virtuoſen und Dilettanten bewundern, immer Neues und Neueſtes hören, von dem Aelteren nur das Gefälligſte, Faßlichſte, Eleganteſte, und nur ausnahmsweiſe ließ es ſich die Menge, der Ehre wegen, gefallen — jene biderben, wiſſenſchaftlichen Compoſitionen ſtrengeren Geiſtes und gebundener Form mit in den Kauf zu nehmen. Um nicht ganz zu verſchwinden oder wenigſtens, um empfängliche Hörer zu finden, mußten die edelſten Werke der Inſtrumentalcompoſition — Symphonie und Quartett — nach eigenen Kreiſen und Anſtalten ſich umſehen, für Auserwählte ſich vorbehalten, und das berühmte: „Sonate que me veux-tu?“ wurde freilich von dem Publikum nun in anderem Sinne verſtanden, als von Kennern und Eingeweihten.

Viele eifrige Kunſtfreunde oder Kunſteiferer haben die Anſicht oft und ſehr bitter beklagend und ſcheltend ausgeſprochen, daß Ernſt und Würde der Kunſt unter allen jenen Einflüſſen weſentlich verloren hätten, ja beinahe unrettbar zu Grunde gegangen ſeien. Offen bekenne ich, dieſe Anſicht durchaus nicht theilen zu können. Die Welt im Allgemeinen hat den vielgerühmten Ernſt der früheren Zeiten verloren. Allein dieſer vielgerühmte Ernſt ſcheint denn doch mehr eine Sache des äußeren Scheins, des Sonderungs-, Privilegien- und Kaſtenweſens, als der inneren Menſchheit geweſen zu ſein; ſo mußte er denn auch wohl mit Perücke und Zopf, Sonderung der Standestracht in ſtabilen Moden ꝛc. in ſeiner Weiſe aufhören. Indeſſen dürfte der Ernſt unſerer Zeit trotz des ſchlichten Haares, der Allgemeinheit und des häufigen Wechſels der Modetrachten, um kein Härchen weniger ernſt ſein. Was aber den angeblichen Verluſt der Würde bei der jetzigen Muſik betrifft, ſo erachte ich geradezu ſagen zu dürfen, daß dieſer Aus-

druck auf einem Mißbrauch der Worte beruhe und nur seines vornehmen Klanges wegen so häufig zum Vorscheine komme. Auch die Bequemlichkeit und der Hoheitssinn vieler Leute haben reichlichen Antheil an diesem Ausdrucke: „die Musik entbehrt aller Würde!“ ist ein kategorischer Kernspruch, ein höchstes Endurtheil ohne weitere Appellation, wozu Entscheidungsgründe anzugeben nicht nothwendig ist.

Suchen wir ehrlich, der Sache etwas näher auf die Spur zu kommen.

Mit Recht fragen wir wohl vor Allem, was verstehst du unter Würde? Freilich ertheilt von Schiller bis auf unsere Tage herab jeder Aesthetiker darauf eine andere Antwort, aber wir glauben hier mit folgender einfacher Definition uns begnügen zu können: „Würde ist der deutliche Ausdruck einer völligen Angemessenheit mit einem ernsten Zwecke, so daß durch jenen Ausdruck jeder Gedanke und jede Erinnerung an einen niedrigeren Zweck ausgeschlossen bleibt[35].“

Demnach: was ist der ernste Zweck bei der Composition auch einer komischen Oper, was kann dieser Zweck vernünftiger Weise sein? — Die musikalisch-poetische Lösung einer in Worten ausgesprochenen dramatischen Aufgabe, oder kürzer: dramatische Poesie in Musik ausgedrückt.

Was ist nun bei einer Opern-Composition der deutliche Ausdruck der völligen Angemessenheit mit dem ernsten Zwecke? — Geistig getreue Auffassung der Bedeutung, des Geistes und Karakters eines vorliegenden dramatischen Gedichts, im Ganzen wie in seinen einzelnen Theilen, und geistig getreue Darlegung derselben durch Musik, d. h. durch eine andere Art von Poesie, welche Melodie in Verbindung mit Harmonie als Sprache hat.

Ist Musik im eigentlichen Sinne wirklich Poesie, was ihr Niemand bestreiten wird, so gehört sie auch hauptsächlich in das Gebiet der Aesthetik, und Composition muß hinsichtlich ihrer Wesenheit, wie jedes Gedicht in Worten, hauptsächlich den Urquellen aller Poesie, der Phantasie, der Begeisterung, der Inspiration entspringen; während sie die Reinheit, Schönheit und den Adel der Form auf demselben Wege erstreben und sich aneignen muß, wie die Wort-Poesie in Betreff von Versbau, Reim ꝛc., nämlich durch

Studium der Natur ihrer Sprache, der Grammatik, der Metrik, durch allgemeine äſthetiſche Kenntniſſe, durch Bildung des Geſchmacks, durch geläuterte und verſtändige Einübung und Aneignung aller techniſchen Hülfsmittel.

Iſt Muſik wirklich Poeſie, und nicht lediglich Kunſt des Vers- und Strophenbaus, der Reimſchmiederei, ſo ſieht man wohl ein, daß Melodie das eigentlich einzige poetiſche Hauptergebniß der Compoſition, und die Harmonie von ſelbſt darunter begriffen ſein müſſe, indem ſie im poetiſchen Sinne naturgemäß nur aus jener hervorgehen kann und ihr ſich innigſt anſchließen, mit ihr geiſtig Eins werden muß [36]).

Iſt Muſik wirklich Poeſie, ſo kann ſie ſich gewiß auch ſchon allein durch Melodie ausſprechen und ihre Tendenz dem Gemüthe verdeutlichen [37]), während dies durch Harmonie allein niemals möglich iſt. Hiernach kann Harmonie allein und ohne eine ſie bedingende und beherrſchende Melodie gar nicht als muſikaliſche Poeſie gedacht, ſondern lediglich als ein wiſſenſchaftliches Ergebniß betrachtet werden, als ein Hülfsmittel des berechnenden Verſtandes und geübten Wiſſens, die eingeborenen Wirkungen einer Melodie zu heben, zu ſchärfen, zu kräftigen, den ganzen Ideengang des muſikaliſchen Dichters durch eine natürliche Verknüpfung der einzelnen Gedanken zu veranſchaulichen, alle disparat erſcheinenden Theile zu einem Ganzen, zur Einheit zu vermitteln. Dies Alles für die Poeſie der Melodie harmoniſch zu leiſten, erfordert aber unfehlbar, neben dem berechnenden Verſtande und geübten Wiſſen, auch einen gebildeten Geſchmack und vor Allem ein innigſtes in ſich Aufnehmen der melodiſchen Poeſie, ein klares Erkennen und Fühlen derſelben, mithin — poetiſches Talent. Das poetiſche Talent vermag man wohl an ſich auszubilden und durch Ausbildung zu ſteigern, aber geben und verſchaffen kann man es ſich keineswegs, es muß von der Natur verliehen, es muß angeboren ſein. Auf der anderen Seite erhellt aber auch, daß das trefflichſte und hervorragendſte Talent für Dichtung von Melodien unmöglich für Herſtellung einer tüchtigen dramatiſchen Muſik, eines poetiſchen Ganzen genügen könne, wenn es nicht zugleich ſeinen Verſtand und Geſchmack gehörig ausgebildet und das Wiſſen ſich angeeignet hat, ſeinen Melodien eine akuſtiſch und äſthetiſch entſprechende Harmonie beizugeben, dadurch zu vollenden, was die

Melodie begonnen hat, die poetiſche Anlage, den Entwurf, zu einem vollſtändigen Gedichte zu erheben.

Alſo: Melodien, d. h. poetiſche Gedanken, kann man nicht machen lernen, ſondern nur mittelſt des angeborenen poetiſchen Talents hervorbringen. Was man in Betreff der Melodie lernen kann und lernen muß, beſteht lediglich darin: ſeine poetiſchen Gedanken zu ordnen, zu verbinden, zu einer Kunſtform kritiſch zu geſtalten. Eine gemachte Melodie iſt kein Gedicht, entbehrt alſo auch der poetiſchen Wirkſamkeit.

Harmonie dagegen, im weiteren Begriffe des Wortes, kann gemacht werden, d. h. man kann durch Bildung von Verſtand und Wiſſen und durch techniſche Uebung lernen, zu jeder Melodie eine wiſſenſchaftlich richtige und reine Harmonie zu ſetzen, oder auch ohne allen melodiſchen, d. h. poetiſchen Zweck, harmoniſch zu arbeiten, einen harmoniſchen Bau nach allen Regeln der Wiſſenſchaft aufzuführen und damit jeden in die Wiſſenſchaft Eingeweihten zu erfreuen, wenigſtens denkend, alſo kritiſch zu beſchäftigen.

Das Nichtverſtehen oder Nichtbeachten dieſer beiden ſo natürlichen Grundbegriffe hat denn in allen Zeiten zu dem Vorurtheile hingeleitet, „daß zur Compoſition befähigt und berufen ſei, wer die Regeln des Satzes gehörig ſtudirt und erlernt hat.“ Und dieſes Vorurtheil führte dann eben ſo natürlich zu allen Zeiten zu jenen Hunderten von dramatiſchen Compoſitionen, welche Schätze des Wiſſens freigebig auskramen, oft ſogar im Gebiete des Wiſſens neue Entdeckungen und neue Lehren verbreiten, als höchſt ſchätzbare Löſungen harmoniſcher Aufgaben und techniſcher Uebungen erſcheinen, als tüchtige Arbeit alles Lob von der Kritik verdienen, aber ohne Poeſie empfangen und geboren, oft an Poeſie gar nicht denkend, auch unmöglich die Wirkung eines poetiſchen Werkes hervorbringen, unmöglich dramatiſch anregen, erquicken, erheben, gefallen können und daher ſtets wieder ſchnell von der Scene verſchwinden, ohne irgend eine erfreuliche Spur zu hinterlaſſen[25]).

Kehren wir nach dieſem Abſprunge wieder zur Verfolgung unſeres Hauptſatzes zurück, ſo leuchtet uns auch ſehr bald ein, daß bei Compoſition, als einer poetiſchen Aufgabe, von einer ſcharfen und ſchroffen Trennung der Harmonie im engeren Sinne von der Melodie nicht wohl die Rede ſein könne; ſondern daß vielmehr Harmonie mit Melodie poetiſch Eins ſein müſſe. Hier-

nach leuchtet denn auch ein, „daß die Harmonie im engeren Sinne keineswegs gemacht oder erlernt werden könne, ſondern innigſt verknüpft mit der Melodie und zugleich mit ihr in der Seele des Tonſetzers empfangen und geboren werden müſſe; daß es für jede Melodie nur eine einzige poetiſch wahre Harmonie geben könne, obgleich die Wiſſenſchaft und Technik hinlängliche Mittel verleiht, zu jeder Melodie die verſchiedenartigſten Harmonien zu ſetzen. So iſt denn auch das Auffinden und Aufſtellen jener einzigen, poetiſch wahren Harmonie zu einer Melodie eines der Haupterkennungszeichen der großen, epochemachenden Genies, und genialer Anwandlungen in den glücklichſten Werken gebildeter Talente. Und ſo erſcheint denn auch Harmonie ohne eigentlich melodiſchen Gang und ohne melodiſch poetiſche Tendenz keineswegs als ein poetiſches Schaffen und Wirken, ſondern lediglich als Schulübung, als die Löſung einer wiſſenſchaftlichen Aufgabe. Sie iſt an ſich nicht Zweck, ſondern nur Mittel. Sie kann nur inſofern Gegenſtand des Lernens ſein, als ihre Ausübung mancherlei Vorkenntniſſe nothwendig bedingt und den kritiſchen Verſtand weſentlich in Anſpruch nimmt. Ihre Grundſätze und Regeln ſtudirt man nur, um ſich dieſes unentbehrlichen und unermeßlich reichen Mittels zu dem poetiſchen Zwecke ſchöpferiſch bedienen zu lernen, die Nebendinge ſtets der Hauptſache künſtleriſch zu unterordnen, ein Ganzes mit gehörigem Ebenmaß ſeiner Theile zu bilden. Wer nur harmoniſch arbeitet ohne melodiſch zu fühlen, der iſt kein muſikaliſcher Dichter; wer nur melodiſch empfindet und nur auf der Oberfläche der Harmonie ſich bewegt, der iſt nur ein poetiſcher Leiermann: keiner von beiden rühme ſich des Ernſtes und der Würde bei ſeinen Kunſtproductionen, indem bei beiden „der deutliche Ausdruck einer völligen Angemeſſenheit mit einem ernſten Zwecke" durchaus mangelt.

Wer wollte nun ſo befangen ſich zeigen, der früheren Zeit mehr und tiefere Einſicht in dies Alles beizumeſſen, als den Tonſetzern dieſer Periode? Wer wollte nicht im Gegentheile gern bekennen, daß eine mehrſeitige Geiſtesbildung gerade beim Anfange dieſer Periode unter den Muſikern ſich kund gegeben, und die von Haydn und Mozart überkommene Errungenſchaft einer größeren Freiheit der Bewegung mit Geiſt und kritiſchem Verſtande ver-

waltet worden? Wer wollte ferner dieſer Periode ihre großen und ſchönen Vorzüge vor der vorigen Zeit in Betreff einer freien, elaſtiſcheren Bewegung, wohllautender Eleganz und blühendern Reichthums der Inſtrumentation beſtreiten? Wer wollte den Männern jener Zeit ein Verbrechen daraus machen, daß die allgemein um ſich greifende Skeptik ſich auch ihrer bemächtigte; daß Lehren und Beiſpiele der größern Vergangenheit, ſcheinbar oder wirklich heterogene Lehren eines Bach, Gluck, Haydn, Mozart ꝛc. und die des damals ſo glänzend erblühenden Beethoven, nicht ſogleich geiſtig verarbeitet und vermittelt werden konnten; daß alle dieſe Strahlen des Geiſtes der Wahrheit und Schönheit noch nicht in einen einzigen Focus gebracht, in eine einzige große Sonne verwandelt werden konnten? Jene Periode war eine Zeit des lebendigen Strebens und mannigfaltigen Ringens in dem Kunſtgebiete, Alles rührte und regte ſich ameiſenartig, die verſchiedenen Hinterlaſſenſchaften der großen Verſtorbenen für Gegenwart und Zukunft zu ordnen, fruchtbringend anzulegen, zu noch höherem Werth zu ſteigern, für noch andere Productionen zu verarbeiten und zu benutzen. Und eine ſolche Zeit ſollte des Ernſtes und der Würde ermangeln, weil dabei ohne Zweifel Mancher auf Abwege gerathen, zu viel oder zu wenig gethan, vielleicht ſogar Mancher ſeine Muſter ſchlecht oder gar nicht verſtanden, Geiſt und Zweck der Kunſt verkannt hat?

Was jener Periode in hohem Grade förderlich wurde und auch der folgenden bis auf uns herab zu gut gekommen, verurſachte im Anfange manche Zerwürfniſſe, Zweifel und Bedenklichkeiten und ein neues Hemmniß gegen das augenblickliche Fortſchreiten, bis ſich der Geiſt der deutſchen Tonſetzer wieder gehörig zurechtgefunden hatte. Konnte man den Geiſt von J. Haydn, Mozart, Beethoven, Dittersdorf ꝛc. unmittelbar an der Quelle ſchöpfen, ſo ſtudirte man, wie ſchon oben erwähnt, den Geiſt Bach's ſeltener unmittelbar aus ſeinen Werken, als aus den Schriften ſeiner Kritiker, Commentatoren und Nachfolger, welche mehr oder minder von ihm abwichen, Alles in neuem Gewande und neuer Verbindung, oder auch weſentlich Neues zum Vorſcheine brachten, aufklärten und durch Conflict momentan wohl verwirren konnten, förderten und hemmten zugleich, aber jedenfalls den großen Vortheil gewährten, die Denkkraft und den kritiſchen

Geiſt zu ſpornen, der Einſeitigkeit und dem Vorurtheile entgegen zu arbeiten.

Im Allgemeinen verbreitete ſich damals auch eine philoſophiſcher begründete und lichtvollere äſthetiſche Bildung durch die Schriften vieler Gelehrten, welche nun auch anfingen, ihre Betrachtung der Muſik ernſter zuzuwenden, gründlicher darüber nachzudenken und zu verhandeln, und dabei in gefälligerer, zugänglicherer Form zu ſchreiben. Die Muſik wurde dem trockenen Kreiſe der mathematiſchen Studien mehr und mehr enthoben, lebendiger und prägnanter in ihren poetiſchen Beziehungen aufgefaßt und erörtert.

Liegt ein großer Theil der Schuld, daß nicht damals das deutſche Opernbuch zu einer höheren Bedeutung ſich aufgeſchwungen, offenbar in dieſem allgemeineren Kampfe der Idee, in dieſer Reibung der Meinungen und Syſteme, ſo finden wir doch dafür einen noch größeren Theil in dem Umſtande, daß ſich die deutſche Oper zu einer eigentlichen nationalen Selbſtändigkeit, wozu Hiller, Mozart, Dittersdorf ꝛc. den Weg gebahnt hatten, noch immer nicht frei erheben wollte.

Denn wendete ſie auch dem Italienerthume und deſſen Verirrungen den Rücken, ſo fiel doch bei dieſer Wendung ihr Blick nicht unmittelbar und vorzüglich auf die deutſchen Vorbilder und auf den Gedanken einer eigentlich deutſchen Ausbildung, ſondern weit mehr auf die franzöſiſche Oper und deren verſchiedene Phaſen durch glänzende Repräſentanten: Gretry, Dalayrac, Berton, Boyeldieu, Cherubini, Mehul, Spontini. Der deutſche Dichter und Tonſetzer, wie das deutſche Publikum wurden dadurch abermals auf ein neues, nicht nationales Feld hingedrängt, abermals angewieſen, auswärts ihre Muſter zu ſuchen, aus einer anderen Quelle als aus dem deutſchen Herzen und Geiſte zu ſchöpfen, ihre deutſchen Größen, welche bald zu allgemeinen Leitſternen der geſammten muſikaliſchen Welt erhoben wurden, halb und halb zu verleugnen.

Mit dem Verſchwinden der beinahe ausſchließenden Vorliebe für die italieniſche Oper war in Deutſchland die alte Zeit ſo ziemlich abgeſtreift. Das italieniſche Buch der komiſchen Oper hatte ohnehin, trotz aller ſeiner unverkennbaren Vorzüge, in Deutſchland niemals zu voller Geltung gelangen können, weil man ihm

durch Verwandlung der Recitative in eine nackte und meistens sehr rohe Prosa einen Theil der Seele ausgerissen hatte. Die früher nur von Uebersetzungen lebende deutsche komische Oper hatte auch in Betreff der Bücher den rein nationalen Weg am Ende des Jahrhunderts nicht unglücklich betreten, und Manches geliefert, was an wahrer komischer Kraft von keiner spätern Erscheinung bis heute erreicht, geschweige denn übertroffen wurde, wenngleich die Sprache späterhin sich wesentlich glättete und verfeinerte. Umsonst sehen wir uns nach Operngedichten um, so dramatisch an Situationen, Karakteren, echter Lustigkeit, Drolligkeit, Satyre und Humor, wie ein großer Theil der von Hiller, Schweizer, Wolf, Dieter, Dittersdorf ꝛc. componirten Singspiele und Opern.

Jetzt flog der Geist der französischen Revolution unter den glanzvollen Fittigen der Consular- und Kaiser-Adler unwiderstehlich zu allen Thüren und Fenstern herein. Die, auch als Lustspiele oder Possen ohne Musik aufführbaren französischen komischen Opern und Operetten gewannen durch elegantere Form, pikante Flüchtigkeit und Glätte der Sprache, durch den Conversations-, man möchte sagen Salon-Ton ihrer Witze und Pointen, eine gewisse Verfeinerung der lüderlichen Auswüchse in Zweideutigkeiten ꝛc. eben so viel bei allem Volke, wie durch die drastische Rhythmik und neufränkische Lebendigkeit der Musik und — sagen wir es immerhin offen — auch im Allgemeinen durch das hohe Ansehen, worein alles Französische damals gekommen war. So mußten wohl auch die deutschen Operndichter, ohnehin in einem Zustande nationaler Trostlosigkeit erdrückt und ohne alle Aufmunterung für nationales Wirken sich selbst überlassen — auf Arbeit in französischer Weise, auf offene oder verheimlichte Uebersetzung französischer Werke verfallen. Sie konnten aber damit natürlich nur sehr Mangelhaftes und schnell Vergängliches schaffen, weil sie gar oft sogar von allem Theaterwesen fern, der Musik und dem Geiste des musikalischen Drama fremd, unbekannt sogar mit der höheren geselligen Welt, lediglich auf ihre Inspiration beschränkt blieben und alle Hülfsmittel und Stützen der italienischen und französischen Operndichter entbehrten. Ueberdies dürfen wir nicht vergessen, daß die französische komische Oper auf eine ganz andere Basis gegründet ist, und ganz andere Ansprüche an die Musik

ſtellt, als wir Deutſche in unſerm Gemiſche rein deutſchen Gefühls mit italieniſcher Anſicht vom Geſange.

Werfen wir nun einen Blick auf jene franzöſiſchen Compoſitionen in ihrem Verhältniſſe zu Deutſchland.

Seine Zeitgenoſſen hatten dem mächtigen Geiſte, Gluck, ſehr häufig und bitter den Vorwurf gemacht, daß der wiſſenſchaftliche Theil der Muſik ihm fremd wäre, vorzüglich ihm alle contrapunktiſchen Kenntniſſe mangelten. War das Erlangen von allerlei Partituren zu eigener Anſicht damals ohnehin nicht für Jedermann ſo ſehr erleichtert wie jetzt, ſo war auch dieſer, ſo oft und von ſo manchen Autoritäten kategoriſch ausgeſprochene Vorwurf wohl geeignet, alle jungen Muſiker, welche nicht durch mehrſeitige Bildung eine gewiſſe Freiheit und Selbſtändigkeit des Geiſtes erlangt hatten, geradezu von dem Studium Gluck'ſcher Partituren abzuhalten. Die Zeit ſelbſt hatte noch in dieſer Entfremdung beſtärkt, weil die hehre Einfachheit dieſer Compoſitionen und die meiſtens der Antike entnommenen Gedichte, unmöglich geeignet ſein konnten, ſehr lebhaft auf die Maſſe des Volks zu wirken, die Bühnen zu häufigen Darſtellungen zu ermuthigen, den Sängern großen Jubel zu bereiten [39]).

Indeſſen hatten, außer den größten Tonſetzern am Schluſſe des Jahrhunderts, auch ſo viele bedeutende Männer ihre wahre Ehrfurcht für Gluck zu erkennen gegeben und wiederholt ſo dringend auf die ſchöne Eigenthümlichkeit und den erhabenen Geiſt ſeiner Werke hingewieſen, daß doch die Aufmerkſamkeit ſehr vieler Muſiker ſtets auf ihn beſonders gerichtet bleiben mußte und es an Verſuchen der Nacheiferung auch in Deutſchland nicht fehlen konnte.

Da erſchienen zu Anfang des Jahrhunderts, beinahe ganz gleichzeitig, drei in Frankreich und Italien ſchon rühmlich bekannte Tonſetzer — Cherubini, Mehul, Spontini — auf dem Wege der Bücherüberſetzung [40]) auch auf der deutſchen Bühne. Voran ging ihnen der große Ruf, daß die beiden Italiener Gluck's großartiger Weiſe ſich treu angeſchloſſen, und Mehul war ſogar unmittelbar ein Schüler von dieſem, ſein enthuſiaſtiſcher Bewunderer und überdies ſo ſehr von der deutſchen Muſik bezaubert, daß er an deren Einführung in Frankreich ſehr eifrig arbeitete.

Alſo drei neue Glucke, bereichert mit allem techniſchen Apparate, welchen die Zeit indeſſen geliefert hatte, geſtärkt durch die tiefſten contrapunktiſchen Kenntniſſe und liebevollſten Studien der Werke eines Haydn und Mozart, freier und glänzender ſich bewegend, als Vater Gluck, mit deſſen Ernſt und Würde Bach's Gründlichkeit und Mozart's Schwung verbindend. So ungefähr lauteten die Nachrichten, und alle drei Männer gehören auch unſtreitig zu den hervorragendſten Talenten, alle drei erhoben ſich ſogar in einzelnen ihrer Werke in die Region des wahrhaft Genialen. Darf man ſich wundern, daß ſie in Deutſchland allgemein mit Jubel begrüßt wurden und daß im erſten Rauſche des Entzückens nicht Wenige ſogar dieſe Ausländer über Mozart ſtellten, und ihre Werke als unerreichte Muſter empfahlen? Konnte man von Deutſchen etwas Anderes erwarten? Waren wir nicht zu allen Zeiten geneigt, dem Ausländer und dem Ausländiſchen demüthig Vorzüge einzuräumen, und unſere vaterländiſchen Größen zu opfern?

Unſere Aufgabe iſt hier die Betrachtung der Geſchichte der komiſchen Oper. Was Cherubini auf dieſem Felde geleiſtet hat, iſt entweder unbeachtet geblieben, wie ſeine italieniſchen Opere buffe, oder wirkungslos, ja geradezu verfehlt, wie ſeine Pariſer Operette. Spontini's italieniſche komiſche Opern ſind in Deutſchland gar nicht bekannt geworden, ſeine franzöſiſchen Operetten können jetzt eben ſo wenig mehr tonangebend erſcheinen, wie Mehul's komiſche Werke. Alle drei Meiſter wirkten mehr im Gebiete der halbernſten und ernſten Oper, mithin können wir hier auf eine ausführliche Auseinanderſetzung im Einzelnen uns nicht einlaſſen, ſondern wir müſſen uns lediglich auf Betrachtung der Reſultate dieſer Bekanntſchaften im Allgemeinen beſchränken.

Alle drei Meiſter athmen unverkennbar in mancher Hinſicht Gluck'ſchen Geiſt: Cherubini am originellſten, Spontini am getreuſten, Mehul zuweilen ſo eigenthümlich, barrock und mit anderen Weiſen vermiſcht, daß ſchwer herauszufinden iſt, wem er eigentlich gefolgt. Cherubini iſt reich, oft ſogar unwiderſtehlich glänzend in geiſtreichen, tiefempfundenen Melodien, noch reicher an Fülle, Energie, Pracht und Neuheit des harmoniſchen Baues und der Inſtrumentation, aber dabei, ſeinen Waſſerträger ausgenommen, ſtets etwas ſchwermüthig, nicht ſelten ſo überſchwenglich myſtiſch,

ſo überladen und betäubend, daß die köſtlichſten Gedanken und wundervollſten Melodien in dieſem Meeresgewoge und Gebrauſe dem Ohre völlig verloren gehen, daß man die Muſik wieder und wieder hören muß, um ſich Rechenſchaft davon geben zu können, was er eigentlich gewollt und auf welchem kunſtvollen Wege er ſein Ziel erreicht hat. Dies macht ſeine Muſik häufig undramatiſch, was auch dagegen geſagt werden möge, und weil die Muſik undramatiſch iſt, verſchwanden dieſe Opern von der Scene, während deren Partituren für jeden Tonſetzer ſtets treffliche Studien bleiben werden, ſowohl deſſen, was man ergründen und lernen, als deſſen, was man ſich verſagen und meiden muß. Mehul iſt, außer ſeinem bibliſch-kirchlich-lyriſchen, ſo einfach ſchönen Joſeph, und einigen wahrhaft jovialen Operetten, niemals mit ſich ſelbſt ganz einig geworden, niemals ſich ſelbſt getreu geblieben, oft geſpenſtig überſpannt und barrock und kreiſchend, oft mehr durch Unerhörtes und Frappantes, als durch Schönes feſſelnd, weit mehr geeignet zu dem Studium, wie man ſich vor Verirrungen hüten, als wie man dramatiſch componiren ſolle. Spontini iſt großartig in der Auffaſſung, äußerſt melodiſch, energiſch und feurig und ſcharf in der Karakteriſtik, glanzvoll in ſeiner Inſtrumentation, gewöhnlich klar, reich an Erfindung und Innerlichkeit ſchöner Gedanken, aber an Fülle und Tiefe kein Cherubini und ſehr oft der materiellen Wirkungsluſt allzuſehr hingegeben, durch Betäubung berauſchend.

Aus der Vergötterung ſolcher Meiſter mußte denn natürlich bei dem Gedränge von Nachahmern und minder begabten Geiſtern des Verworrenen, Verſchrobenen, Unerfreulichen und Unerquicklichen erſtaunlich viel in Deutſchland zum Vorſchein kommen, während ſogar manche Beſſeren in dieſen Zauberkreis ſich gebannt fühlten, ihre Eigenthümlichkeit opferten und ſo, von dem Modeſtrome fortgeriſſen, mit ihm verſchwinden mußten.

Indeſſen glaube man ja nicht, daß die Erſcheinung dieſer drei Männer der franzöſiſchen Schule im Guten eine unfruchtbare geblieben. Denn neben ihnen erblühte vorzüglich der geiſtreiche, elegante, klare und liebliche Boyeldieu zu lebendiger und nachhaltiger Wirkſamkeit, und viele deutſche beſonnene Männer erkannten bald das Uebermaß und die Verirrung in Geiſt und Form, und lenkten die allgemeine Aufmerkſamkeit wieder mehr auf das

Studium der Quellen, auf Bach und Gluck ſelbſt zurück. Daraus erwuchs ein nicht zu berechnender Gewinn, indem ſo allmälig die wahren Vorzüge jener Meiſter von den blos ſchimmernden unterſchieden wurden, der Nachahmungsrauſch in ein echtes Studium ſich verwandelte, und dieſes die Lehren der Harmonie, der harmoniſchen Kräfte und der Inſtrumentation nicht unweſentlich bereicherte, auch mittelbar immer wieder von Neuem zu lebendigerer Beachtung von Haydn, Mozart, Beethoven ꝛc. zurückführte, das Nationale in ſeiner vollen Glorie mehr und mehr zeigte. Daher dürfte jenem vielſeitig erhobenen Geſchrei von einem Rückſchritte jener Periode in der Kunſt nicht wohl beizupflichten, ſondern in ihr eher eine fortſchreitende Uebergangsperiode zu erkennen ſein, welche trotz der folgenden Glanzperiode ihr eigentliches Ende noch heute nicht erreicht hat, noch nicht zum völligen Durchbruche, zur definitiven Entſcheidung gelangt iſt.

Minder günſtig als auf Oper und Tonſetzer im Allgemeinen wirkte aber dieſe Periode auf die deutſchen Sänger und Sängerinnen, ja in mancher Hinſicht geradezu nachtheilig. Abgeſehen von dem, oben bereits erwähnten Aufhören mancher Primär-Geſangsanſtalten und Gelegenheiten zu wohlthuenden Singübungen, erhob ſich mit dem Aufblühen der franzöſiſchen Oper eine Art von Abneigung gegen alles Italieniſche, und ſteigerte ſich allmälig zu einer wahrhaft lächerlichen Manie auch gegen den italieniſchen Geſang. Damals hauptſächlich kam die ungeheuer gelehrte Unterſcheidung zwiſchen italieniſchem und declamatoriſchem Geſange zum Vorſchein, man lernte mit Verachtung auf italieniſche Sänger herabſehen, und man brüſtete ſich gewaltig mit ſeiner ſogenannten declamatoriſchen Kunſt!

Wir wollen hier nicht wiederholen, was oben bereits über die unglückſelige Verwechſelung fehlerhafter italieniſcher Geſangsweiſe mit italieniſcher Geſangslehre oder Geſangsſchule hinlänglich erörtert worden; eben ſo wenig die einfache und natürliche Betrachtung: daß ohne eigentliche Geſangsſchule überhaupt von Geſang und Geſangskunſt nicht die Rede ſein könne, und daß ohne Geſangskunſt, welche ja gerade die muſikaliſche Declamation zu einer ihrer Hauptaufgaben macht, die echte und rechte Darſtellung jeder Oper überhaupt, alſo auch der ſogenannten declamatoriſchen Compoſitionen undenkbar bleibe. Die Behauptung mancher

heute: „zur Darſtellung der Opern eines Mozart, Dittersdorf, Weigl, Winter, Paer, Gluck, Cherubini, Mehul, Spontini ꝛc. bedürfe man nicht jener künſtlichen Geſangsweiſe, ſondern genüge eine geſunde Stimme, Wärme der Empfindung, und allgemeine muſikaliſche Bildung" — iſt allzulächerlich, um nur erörtert, geſchweige denn widerlegt zu werden. Aber jene kritiſchen Stimmen und die Sänger ſelbſt überſahen oder vergaßen dabei den wichtigen Umſtand, daß gerade für den Vortrag ſolcher Compoſitionen vier Eigenſchaften von höchſter Bedeutung ſind, ohne deren Beſitz von muſikaliſch-declamatoriſchem Vortrage zu ſprechen, ein Unding iſt. Dieſe vier Eigenſchaften ſind: die ſo ſchwierige Beherrſchung der Athemkraft und Eintheilung des Athemholens; die noch ſchwierigere Kunſt des Portamento, des Anſatzes und Tragens der Töne; das gründlichſte Studium des Vortrags der Recitative; die höchſte Deutlichkeit in Ausſprache der Worte und Silben. Und gerade dieſe vier Eigenſchaften erſtrebt und erzielt die italieniſche Geſangsſchule mit Umſicht und Beharrlichkeit, während ſie bei den gewöhnlichen Methoden, wo nicht ganz überſehen, doch höchſt mangelhaft, ja oft ſogar ſinnwidrig behandelt werden. Dieſe Dinge zu lehren erfordert es andere, als die üblichen muſikaliſchen Kenntniſſe, und ſie zu lernen mehr Zeit und Anſtrengung, als der Deutſche gewöhnlich ihnen widmen zu müſſen wähnt. Was iſt aber jeder Geſang ohne ſie, was iſt namentlich jener ſogenannte declamatoriſche Vortrag?

Zu dieſer Einſicht wollte damals Deutſchland nicht gelangen, was der Umſtand beweiſt, daß die große Mehrzahl der deutſchen Sänger und Sängerinnen jener Zeit ſich ihr völlig fremd zeigten, und dennoch nicht nur geduldet wurden, ſondern theilweiſe ſogar ohne dieſe unerläßlichen Eigenſchaften gefallen konnten. Nur Wien, München und Dresden, beide letztere hauptſächlich durch ihre trefflichen Geſangslehrer Winter und Miekſch, erkannten die hohe Wichtigkeit jener Eigenſchaften und erſtrebten ſie bei ihren Schülern mit Eifer und Beharrlichkeit. Hieraus erklärt ſich auch am einfachſten, warum die aus jenen Schulen hervorgegangenen Sänger und Sängerinnen die beliebteſten in Deutſchland wurden und überall, trotz der Mangelhaftigkeit ihrer Dialecte, bald die Oberherrſchaft errangen. Das Nicht-Erkennen und Erſtreben dieſer Eigenſchaften bei den deutſchen Sängern jener Zeit muß um

ſo auffallender erſcheinen, wenn man erwägt, daß gerade damals große italieniſche und deutſche Muſter dafür in ihrer Blüthe ſtanden und überall gerechte Triumphe feierten: Brizzi, Siboni, Venelli, L. Baſſi, Joſ. Fiſcher, Vogl, die Seſſi, Garavoglia, Harlaß, Marconi, Buchwieſer ꝛc. [41]).

Jetzt denkt und fühlt jeder Gebildete in Deutſchland anders über Geſangskunſt und Geſang, man iſt darüber allgemein zu einer klaren Anſicht gelangt, Ohr und Sinn haben ſich an eine Unterſcheidung der Gattungen gewöhnt, aber auch zu dem Grundſatze ſich einverſtanden, daß in keiner Geſangsgattung ohne vorangegangene gründliche Lehrzeit und Schule etwas Tüchtiges geleiſtet werden könne. Das Lamentiren der Wenigen, welche nichts in der Welt gelernt und durchdacht haben, als eines einzigen Lehrbuchs Generalbaß und Harmonik, macht Niemand mehr irre: Geſang will man, wirklichen Geſang, und man giebt ſich mit Tongeächze, ſüßlichem Girren und Tongewimmer eben ſo wenig zufrieden, wie mit Geſchrei und Gebrüll. Daß es ſo iſt, verdanken wir den Umgeſtaltungen und Erſcheinungen der folgenden Periode.

Und das Reſultat jener Periode für das Repertoir der komiſchen Oper der ſpätern Zeit? Paer's „Pouche ma buone" (der luſtige Schuſter) als einziges Product der italieniſchen Muſe; wenige franzöſiſche Opern von Mehul, Boyeldieu, Berton, Dieuard, nebſt vielen Operetten; keine einzige deutſche Oper von einem Tonſetzer dieſer Periode, ſondern nur einige Singſpiele und Burlesken.

Und das Ende dieſer Periode? Man kann es bequem mit dem Ende der politiſchen Schmach Deutſchlands zuſammentreffen laſſen, da auch gerade in der Zeit der deutſchen Wiederauflebung und Befreiung ein muſikaliſches Phänomen erſchien, welches einen nahen Umſchwung der muſikaliſchen Anſichten andeutete, die Ankunft einer neuen Periode ahnen ließ. Obgleich die franzöſiſchen Opern noch in den Wiener Congreſſen den Vorrang behaupteten, auch in Berlin beſonders Gnade fanden, Muſiker und Kritiker in ganz Deutſchland ſich noch zärtlich und feſt an Cherubini und Aehnliches anklammerten, fing das Publikum allmälig an eine Sehnſucht nach Anderm zu erkennen zu geben. Der größte Tondichter des Jahrhunderts hatte nach ſeinem „Fidelio" ſich ganz

von der Bühne abgewendet, die alten siegreichen Kämpfer aus der vorigen Periode verloren Lust und Kraft, von allen Jüngeren war keiner jenen Franzosen gewachsen, die Neuauftretenden, Maria v. Weber, Meyerbeer ꝛc. gaben mit ihren ersten Werken für die Bühne wahrlich keinen Anlaß zu einer Ahnung ihrer künftigen Größe.

Während Brizzi, Siboni, die Sessi ꝛc. von Stadt zu Stadt siegreich umherzogen und mit den Trümmern ihrer köstlichen Natur und gediegenen Kunst überall für das Schöne der italienischen Schule Ohr und Sinn lebendigst aufregten; während aus Italien täglich lautere Stimmen über die Triumphe eines wunderbaren jungen Orpheus über die Alpen drangen und schon einzelne seiner Gesänge auf den Clavieren der Dilettanten eine eigenthümliche Neugierde und Sehnsucht nach Neuem erregten: erschien plötzlich in Deutschland in der vollen Reife des Lebens und der Kraft, hoher Würde und weiblichen Selbstgefühls und mit einer Stimme begabt, wie sich solcher die ganze Generation nicht erinnern konnte, die italienische Sängerin Angelica Catalani (geboren 1784 zu Sinigaglia), strahlend in europäischem Ruhme. „Soll man ein Urtheil über ihren Gesang fällen", sagt mit Recht die musikalische Encyklopädie, „so könnte ein orthodoxer Singlehrer allerdings an ihr zeigen, wie man nicht singen solle, denn freilich hatte sie eine Menge Fehler und Nachlässigkeiten, welche die Regel streng verbietet. Aber Alles übertrug sie durch ihr inneres tiefes Genie für die Auffassung, zu dem sich auch der unablässigste Fleiß gesellt hatte. Denn sie war es, die zuerst zeigte, welch' einer Geläufigkeit die menschliche Stimme fähig ist; durch sie wurden (was wir an sich freilich für keinen besondern Gewinn in der Kunst achten können) zuerst die Violinvariationen von Rhode gesungen, und ähnliche Dinge mehr ausgeführt. Sie war es ferner, welche die chromatische Tonleiter mit beispielloser Volubilität und Klarheit ausführte, und in sofern kann man sagen, daß sie der ganzen neueren Gesangschule den Impuls gegeben hat. Zu dieser äußern Fertigkeit fügte sie eine Anmuth und Hoheit des Ausdrucks (freilich nur in nationeller Weise), die Alles mit sich fortreißen müssen, und die sich ihren einzigen Mitteln anpassen, welche sich daher freilich für Niemand anders geziemten. Kurz, sie that, was so häufig das unmittelbare Genie thut, sie bildete

ſich auf dem nicht ſelten zertrümmerten Geſetz für die Gewöhnlichkeit eine durchaus eigene Gattung, ganz in ähnlicher Weiſe, wie Paganini es für die Geige gethan. Es iſt eine geringe Kunſt, mit ſchulmeiſterlicher Weisheit in ſolchen Leiſtungen die Abweichungen vom Hergebrachten (wir geben auch zu Geſetzlichen) nachzuweiſen; wer indeſſen die Kunſt tiefer auffaßt, wird dies verſchmähen und den höhern Ruhm darein ſetzen, die Berechtigungen zur Ausnahme zu würdigen. Ohne dieſe Eigenſchaft der Kritik würde freilich weder ein Tacitus, noch ein Shakeſpear, noch ein Beethoven mehr Gnade vor den Splitterrichtern der Kunſt zu hoffen haben" ꝛc.

Angelica Catalani verſcheuchte in der That durch den Zauber ihrer Stimme und ihrer Kunſt das Franzoſenthum in der Muſik aus Deutſchland, ſie ebnete der italieniſchen Muſe wieder den Weg über die Alpen, Ohren und Herzen der Deutſchen bereitete ſie vor auf das Pi tanti palpiti ihres genialen Landsmannes, machte ſie lüſtern nach den wahrhaft großartigen Leiſtungen der hervorragenden italieniſchen Sänger und Sängerinnen der Roſſiniſchen Zeit, aber leider auch allzuempfänglich für deren Frivolitäten der Ueberkünſtelung und argen Sünden gegen den edleren Geſchmack und dramatiſche Weihe. Wirkte ſie wohlthätig, indem ſie dem Ultrathume der Harmoniſten und Inſtrumentationsmänner plötzlich wieder ein Ende machte und den Geſang wieder in ſeine unveräußerlichen Rechte einſetzte; ſo wirkte ſie auf der andern Seite doch auch nachtheilig, indem ſie bei Sängern, Dilettanten und Publikum zur Ueberſchwenglichkeit im Geſang, zu einer Art von Verzierungswuth und Verſeichtigung der Melodie führte, welchen Mozart's hehrer Genius für immer ein Ende gemacht haben ſollte. Wohlthat und Verderben ſanken um ſo leichter Eingang in Deutſchland, da hier Alles ohnehin noch Enthuſiasmus athmete, in wiedergewonnener Deutſchheit und wiedergeborenem Deutſchthum träumend ſchwelgte, auf der Jakobsleiter der romantiſchen Poeſie, in Nebeln und Wolken, in Morgen- und Abendröthen umhertaumelte, in Sehnſucht mancher Art elegiſch ſchmachtete, bachantiſch jauchzte, dithyrambiſch ſich ergoß.

Solche Stimmung iſt überall und immer einer Revolution zugänglicher als einer Reform. So äußerte ſich denn auch die neue italieniſche Weiſe, von Angelica Catalani eingeleitet und

von Gioarchino Roſſini eingeführet, in Weſen und Form mehr revolutionär als reformatoriſch: Ohrenluſt und Herzensdrang, Phantaſie und Fanatismus ſtürzten den alten Baal kopfüber von ſeinem Throne und erhoben einen neuen, ohne daß Verſtand und Kritik dabei ernſthaft um Rath gefragt worden wären. Beinahe dem blinden Glück allein hat man dafür zu danken, daß der neue Baal nicht ein gewöhnliches hübſches Talent, ſondern wirklich ein Genie hohen Ranges war, ein Genie, beſonnen genug, klaſſiſch zu enden und den Enthuſiasmus einer Generation zu rechtfertigen. Roſſini iſt ein Glückskind: er erſcheint in einer durch Mark und Seele aufgeregten Zeit, einer von politiſchen Anſtrengungen noch keuchenden, unter dem mit dem edelſten Blute errungenen Dache des Friedenstempels der Erholung bedürftigen, nach Genuß dürſtenden, für Kunſt und Poeſie ſo empfänglichen Generation; er findet zu ſeiner Verfügung einen allen früheren Genies fremden Reichthum techniſcher Hülfsmittel und einen Verein von Sängern und Sängerinnen, wie ſolche vorher vielleicht niemals auf demſelben Theater beiſammen geweſen, vielleicht niemals mehr zuſammenkommen werden, ausgezeichnete Stimmen, eine Virtuoſität, der nichts zu ſchwierig iſt, Herzen und Seelen für das Drama geſchaffen, im Drama lebend [1]; hinter ſich in Italien kein Genie mehr nach Cimaroſa und Paiſiello, in Deutſchland ſeit Mozart; in Frankreich und Deutſchland die Welt überſättigt mit Compoſitionen geiſtreicher und gelehrter Männer, deren Genuß meiſtens tiefe Studien erforderte, welche ſelten ſogleich dem Ohre und dem Herzen ſich befreundeten, immer Verſtand und Kenntniſſe vorausſetzten, welche des Publikums Sache nie waren, nicht ſind und wohl auch niemals ſein werden. Hieraus ſchon mag es ſich denn auch erklären, warum kein Tonſetzer vor ihm ſo ſchnell über die ganze civiliſirte Welt ſich verbreitete, ſo allgemein herrſchte, ſo tief und ſo nachhaltig in Geiſt und Form der dramatiſchen Muſik Italiens, Frankreichs und Deutſchlands eingriff, auf Geſang und Inſtrumentation ſo lebendig einwirkte. Trotz aller ſeiner unverkennbaren Sünden gegen Grammatik und Aeſthetik führte dieſes Genie ſchneller und ſicherer auf den Weg Mozart's, d. h. der Natur in der Muſik zurück, als es die gelehrteſten Lehrbücher und Kritiken und alle jene Compoſitionen, welche man als Muſterwerke geprieſen und theilweiſe noch preiſt, vermocht hatten. Das

Blendende in seinen Partituren hat den berauschenden Reiz verloren, seitdem die großen Gesangskünstler gealtert oder verschieden sind; das viele Glänzende und wahrhaft Schöne darin wird stets jedem denkenden Musikjünger würdigen Stoff zu ernsten Studien bieten [43]).

Wenden wir den Blick von Rossini ab und auf die Zustände der deutschen Oper im Augenblicke seines Auftretens in Deutschland, so finden wir diese gleichsam verlassen von allen ihren noch lebenden eigentlichen Größen: Beethoven ist verstummt nach seinem Fidelio; Weigl, Winter, Seyfried ꝛc. arbeiten nur noch gelegentlich, müde, ohne frühere Kraft und Frische; die Wirksamkeit sehr vieler Mittelmäßigkeiten verschiedener Höhengrade zerstreut und zerstückelt durch alle Gauen Deutschlands, alle mehr oder minder an Cherubini, Spontini oder Boyeldieu ꝛc. klebend, höchst selten in Selbständigkeit und freiem Fluge sich versuchend, dabei mehr und mehr in Grübeln verloren, von der Natur sich entfernend, die komische Oper französisch geglättet, verfeinert, aber auch verflacht, dem nationalen Geiste entrückt, oder mit der Stickluft gelehrter Ueberschwenglichkeit so umnebelt, daß Licht und Leben nirgends zum Vorschein kommen. Nur wenige Tage im Jahr wurden durch Darstellungen von Werken verstorbener Meister zu bisweilen sehr zweideutigen Festtagen erhoben, da die Belebungselemente nicht gerade überall gehörig bei der Hand waren [44]).

Beinahe gleichzeitig mit dem Erscheinen des Rossini'schen Tancred auf der deutschen Bühne betraten ein deutsches Genie und zwei hervorragende Talente, Karl Maria von Weber, Ludwig Spohr und Jakob Meyerbeer den dramatischen Schauplatz [45]), und zwar unter sehr verschiedenen Constellationen: Weber und Meyerbeer mit den komischen Opern Abu Hassan und Wirth und Gast, Spohr mit der romantischen Oper Faust, in mancher Hinsicht vortrefflich gedichtet von Dr. Bernhard in Wien. Und diese drei Männer, unterstützt hauptsächlich von Heinrich Marschner, hielten auch standhaft das Feld gegen diesen glanzumstrahlten italienischen Usurpator, bis er selbst, des Kampfes müde, mit einer hehren Meisterschlacht Abschied nahm von der Theaterwelt, und Bellini in neuem Waffenschmucke an seine Stelle trat. So werfen wir denn vor Allem einen flüchtigen Blick

auf das Wirken dieser vier Männer, obgleich alle vier leider für die komische Muse sehr wenig gethan haben.

Karl Maria von Weber, geboren zu Eutin 1786, Schüler von Heuschkel in Hildburghausen, Mich. Haydn, Valesi, Kelcher, Abt Vogler, schrieb bereits in früher Jugend zu München die heitere Oper „die Macht der Liebe und des Weins", welche er selbst später verbrannte, „um nicht die Welt mit solchen Kindereien zu belästigen" wie er sagte. Schon 1800 folgte die komische Oper „das Waldmädchen" gedichtet von Herrn von Reinsberg, welche später in Stuttgart als „Sylvana" von Hiemer neu bearbeitet und von ihm beinahe ganz neu componirt worden. Während seiner Musikdirectionszeit zu Breslau, 1801—1806, schrieb er die Musik zu Rhode's Zaubermährchen „Rübezahl", und 1810 zu Darmstadt die komische Oper Abu Hassan, sein letztes Werk für die komische Muse, indem „die drei Pinto" von Th. Hell leider nicht mehr von ihm vollendet worden.

Wer der naiven, üppigen Jovialität und herzlustigen Lebendigkeit seiner komischen Scenen in dem Freischützen, der reichen und so scharf karakteristischen Humoristik in seinem Oberon gedenkt, muß wohl zu dem Glauben verleitet werden, daß in jenen komischen Opern um so köstlichere Schätze begraben lägen, da sie Werke seiner vollen Jugendkraft und Blüthe sind. Aber dies ist ein Aberglaube: jene komischen Opern enthalten sämmtlich des Gemachten zu viel, leiden an Schulprunk und Steifheit, wissen die erstrebte Wahrheit des Ausdrucks noch nicht klar zur Sprache zu bringen, verschleiern Anmuth und Reize mancher populären Weise in oft sehr herben und barocken Harmonieversuchen, übertäuben die süßesten Melodien mit krankhaft lärmender Instrumentation, so daß der Zuhörer beinahe unmöglich dazu kommen kann, die Juwelen des Genies aus dieser Fassung herauszufinden. „Damals wußte ich nur ungefähr, was ich wollte, und beinahe gar nicht, was ich eigentlich sollte!" waren seine eigenen Worte, als wir 1817 in Dresden traulich über jene Dinge plauderten. Und er selbst that mit männlichem Bewußtsein alles Mögliche, um die Wiederaufnahme jener Werke auf die Repertoire zu verhindern, nachdem sein Freischütz die ganze Welt entzückt und nach jeder Note von ihm lüstern gemacht hatte.

Es wäre eine würdige Aufgabe der deutschen Bühnen, den 18. December oder den 5. Juli jährlich durch eine Webers-Feier zu begehen, seinen Abu Hassan oder seine Sylvana dafür zu wählen und mit einem Prologe einleiten zu lassen. Deutsch und fruchtbringend würden die deutschen Theaterdirectionen handeln, wenn sie sich zur Stellung der Preisaufgabe an Dichter und Tonsetzer vereinigten: ein Liederspiel mit Weber's köstlichsten Liedern verwebt zu schreiben, wozu der Stoff so reichlich vorhanden ist. Es würde in zweifacher Hinsicht kein hinausgeworfenes Geld sein! Aber freilich haben die armen deutschen Theater nothgedrungen an so viel Anderes zu denken, daß man es ihnen kaum verübeln kann, wenn sie darüber deutsche Kunst, deutsche Dichter und Tonsetzer beinahe ganz vergessen[48]!

Auch Jakob Beer, genannt Meyerbeer, geboren 1791 zu Berlin, Schüler von Lauska, Zelter, Abt Vogler, bei diesem Weber's Genosse und Jugendfreund, hat für die komische Oper erstaunlich wenig geleistet. Eigentlich Komisches besitzen wir von ihm nichts als die Oper „die beiden Kalifen" oder „Wirth und Gast" 1814 in Stuttgart und Wien, ohne glänzenden Erfolg, gegeben und seitdem ganz eingeschlafen. Sie möge immerhin schlafen, das Repertoir unserer Zeit würde mit ihr nichts gewinnen, ihr Verfasser lebt noch und steht in der That weder bei der gesunken Kritik noch in der Meinung des Volks als Tonsetzer so hoch, daß man nach einem ungelungenen Jugendwerke greifen, Darsteller und Zuhörer abmühen sollte, lediglich um eine Erinnerung an ihn zu feiern, dem Lebenden ein Denkmal zu errichten.

Kritik und Parteiwesen haben diesem Manne durch Emphase in Lob wie in Tadel häufig großes Unrecht angethan: Er ist kein eminentes Genie, wie Manche posaunen, denn er hat nichts eigentlich Großes, nichts wahrhaft Ursprüngliches, nichts wahrhaft Neues geschaffen und keines seiner bisherigen Werke kann jemals Anspruch auf Klassicität machen. Er ist auch kein Unberufener, wie Andere schelten, denn er hat gar Vieles geleistet, was ihm viele schöne Talente nicht nachmachen werden, er hat im Einzelnen überraschend Liebliches, Erfreuliches, oft sogar Erhabenes geliefert, einen tiefen Blick in Geist und Wesen und Wissenschaft der Musik mannigfach beurkundet, eine ungewöhnliche Kenntniß und Uebung in allen technischen Mitteln bewährt, ein lebenvolles Studium der klassischen Meister aller Ra-

tionen bewiesen — er ist ein von der Natur sehr reich ausgestattetes, durch Erziehung und Leben mannigfach gebildetes, also höchst schätzenswerthes Talent. Aber er scheint bis zur Stunde noch nicht mit sich selbst einig geworden zu sein; der Drang, alles Dagewesene zu überbieten, alle so sehr verschiedenen Größen und Schönheiten von Gluck, Mozart, Beethoven, Rossini, Spontini, Cherubini, Auber ꝛc. in seinen Werken geistig und technisch zu vereinigen, den Glanz und Ruhm Aller zu überstrahlen, scheint sich in ihm zu einer Art von krankhafter Manie gesteigert zu haben, welche dann an dem schönst Ersonnenen und Erfundenen so lange herumgrübelt und herumdrechselt, bis sie daraus etwas seltsames, blendendes, berauschendes Ungeheueres geformt hat, welches dem Einen als ein unerhörtes Wunderwerk, dem Anderen als eine Fratze erscheint, Keinen rein und ganz befriedigen kann, höchstens den Zauber von Unheimlichem, Gespensterartigem für den Augenblick übt.

Diese Krankheit des herrlichen Talents ist als ein Verlust für die deutsche Oper um so mehr zu bedauern, da sie an Gleichbegabten in dieser Zeit gerade keinen sehr augenfälligen Ueberfluß hat, am wenigsten an Talenten, welche in alle Geheimnisse der Menschenstimmen und der Gesangskunst so tief eingeweiht wären, wie Er es ist [47]).

Auch Ludwig Spohr, geboren 1783 zu Seesen, weltberühmt als großartiger Violinvirtuose, meisterhafter Instrumental- und Kirchen-Tonsetzer, merkwürdig als Harmoniker, vortrefflich als Orchesterdirector, hat für die komische Oper nur höchst unbedeutend, und wenn man Zemire und Azor nicht zu dieser Gattung nehmen will, eigentlich gar nicht gewirkt, da seine sehr früh zu Gotha componirte Oper „der Zweikampf der Geliebten", zu wahrhaftem Leben auf der deutschen Bühne niemals gelangte. Uebrigens scheint sich auch seine ganze Natur kaum zum Heitern und Lächelnden, geschweige denn zum Lachenden und Komischen zu eignen. Die Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften schildert ihn in ihrem Bande VI. als dramatischen Tonsetzer folgendermaßen: „Als dramatischer Componist [48]) insbesondere karakterisirt ihn vornehmlich zunächst ein sicheres Treffen des musikalischen Ausdrucks, und dann ein Zusammenhalten der einzelnen Theile zu einem Ganzen. Der Zusammenhang der in seinen Werken einzeln entwickelten Gedanken und Empfindungen ist immer wohlgeordnet, ungesucht,

wahr, von dem Einen zum Andern im schönsten Uebergange bedeutsam geregelt, und doch so frei im scheinbaren Verwalten der Phantasie, als die Klarheit der Ideen jenen Flug eben in solcher Darstellungsweise nur gestattet. Ueberall Einheit in schönster Mannigfaltigkeit. Keine Leerheit im Fortschritte des Darzustellenden unterbricht die deutlichen und doch so großartigen, vielleicht freilich hin und wieder an Mozart's Genius erinnernden Verwebungen einer stets schönen Melodik, die für sich allein schon das Herz jedes unbefangenen Hörers gewinnen müßte, wenn auch das Harmonische nicht bis in das Kleinste mit so außerordentlicher Sorgfalt behandelt worden wäre. Hinsichtlich der Instrumentation freilich läßt sich ihm in diesem Punkte ein gewisses, die Klarheit des Gefühls etwas trübendes und die Helle der Gedankenreihen etwas verdunkelndes Uebermaß beimessen: ein Uebermaß, das hauptsächlich durch eine meist künstliche Führung der Mittelstimme bewirkt wird, deren seltene Zwischenbewegungen sogar zu manchen gesuchten Harmonie- und Melodie-Verknüpfungen noch zu viele und zu entfernte Nebengedanken in dem Componisten selbst zu erregen scheinen. Indessen trifft ihn dieser Vorwurf als Componist im Allgemeinen wieder weniger und als Instrumentalcomponist an sich wohl gar nicht. Hier ist er in Wahrheit groß; nur daß er jene Stimmung des Gemüths, welche jede seiner größeren Tondichtungen als eine Elegie gleichsam, Alles in die seligste Romantik gehüllt erscheinen läßt, — daß er diese Stimmung zu sehr auf fremdartige Gegenstände überträgt, und dadurch, im Ganzen, seine sämmtlichen Compositionen wie auf einem Musterbilde betrachtet, hier und da monoton in der Färbung wird, — nur das läßt sich ihm allenfalls entgegenhalten" ꝛc. Nur das? Wasche mir den Pelz und mache mir ihn nicht naß! Der Himmel bewahre den ehrwürdigen Altmeister vor vielen solcher freundlichen Pelzwäschereien!

Ich bedaure, ganz einfach meinen zu müssen: daß dem Meister Spohr, trotz seines hervorragenden Talentes, seiner staunenswerthen Wissenschaftlichkeit, seiner reichen Bildung und reichen Phantasie und einer reichen Quelle der blühendsten, innigsten, tiefsten Melodik, das klare Bewußtsein und in sich Aufnehmen des dramatischen Lebens und der dramatischen Wirksamkeit der Musik entweder mangelt, oder daß der ehrwürdige Meister, auf den

Deutſchland in hohem Grade ſtolz zu ſein ſonſt manches Recht hat, wenn ihm jene Eigenſchaften nicht mangeln, zu viel und zu mühſelig an ſeiner dramatiſchen Muſik arbeitet, das Wiſſenſchaftliche zu ſehr als Zweck behandelt, den grübelnden Verſtand zu herriſch walten läßt, und dies oft in ſo hohem Grade, als ſchämte er ſich der Herrlichkeit ſeiner Melodien und ſuchte ſie dem Ohr und dem Herzen möglichſt zu verbergen; und endlich — daß er die Bedeutung, die Kraft und die Befähigung der Singſtimmen nicht gehörig berückſichtigt.

Wäre nicht das Eine oder das Andere der Fall, ſo müßten ſeine, in mehrfacher Hinſicht höchſt achtungswerthen Compoſitionen zu meiſtens, wenigſtens verhältnißmäßig guten Büchern und bei meiſtens ſorgfältigen und liebevollen Darſtellungen, eine ganz andere Wirkung von der Bühne herab machen, als dies gewöhnlich der Fall iſt. Ein ſo hervorragendes Talent darf ſich mit ſolchen Erfolgen nicht begnügen! Warum den Sängern oder dem Stumpfſinne des Publikums immer kurzweg zur Laſt legen wollen, was offen in anderen Urſachen ſeinen Grund hat? Warum nicht ehrlich, gerade heraus ſagen, was man denkt? Iſt doch dabei die größte Gefahr, daß man vielleicht eines Irrthums überführt werden kann! Einem ſo bedeutenden Namen, wie Spohr, gegenüber, klingen ſolche Bemäntelungen ſogar unſchicklich, weil ſie ſeine Werke unwillkürlich in die Klaſſe jener vielen unſeligen Arbeiten herabdrängen, womit beinahe jede Stadt und jedes Städtchen oft heimgeſucht wird und an deren Durchfallen immer die Gediegenheit der Arbeit, die Unfähigkeit des Dichters, die Kunſtloſigkeit der Sänger und der verkehrte Geſchmack des Publikums Schuld ſein ſollen [49]).

Das iſt ein Thema, worüber man ſich in Deutſchland jährlich ein Paar Dutzend Male zu Tode ärgern würde, wenn man nicht darüber lachen müßte. Aber ärgern und lachen wird uns nicht helfen, ſo lange wir nicht eine tüchtige Centralanſtalt für Erziehung von Muſikern erhalten, wo die edle freie Kunſt als ein köſtlicher Zweig der Poeſie den jungen Gemüthern auf äſthetiſchem Wege gelehrt und den Schülern lebendigſt eingeprägt wird, daß bei einer Kunſt, welche über ſo viele Hilfsmittel zu gebieten und ſo mancherlei Rückſichten zu beobachten hat, unmöglich wahre Kunſtwerke, ſondern höchſtens hübſche Spielwerke für den Augen-

blick zum Vorſcheine kommen können, wenn man, lediglich dem Gelüſte der Phantaſie folgend, den Gebrauch der Hülfsmittel nicht gehörig gelernt hat, die Beobachtung der natürlichen Rückſichten vernachläſſigt. Aber auch, daß auf der anderen Seite nur Verkehrtes und alle äſthetiſche Wirkung Verfehlendes erzielt werden kann, wenn man die Phantaſie knechtet, die poetiſche Sprache der Muſik, die Melodie unterordnet, das Gelernte, d. h. die Mittel zu ihrer Verdeutlichung, Verbindung und zu Steigerung ihres Ausdrucks, als Hauptſache betrachtet und behandelt, Harmonie und Contrapunkt zu Autokraten erhebt, wo ſie nur Miniſter, höchſtens Mitregenten ſein ſollen und vernünftiger Weiſe ſein können. Endlich, wenn man nicht das Hauptmittel bei jeder dramatiſchen Compoſition — die menſchliche Stimme, das Geſangsorgan, mindeſtens eben ſo gründlich ſtudirt, wie die Natur und Fähigkeiten der muſikaliſchen Inſtrumente, damit man ihr nicht zumuthe, was ſie niemals leiſten kann, damit man ſie nicht in eine gänzlich verfehlte Stellung zu dem Ganzen bringe, damit es dem Sänger und der Sängerin möglich werde, ſtatt nur mühſam und mit unſäglicher Anſtrengung des Leibes und des Gedächtniſſes die Intervallenfolge zu bemeiſtern und auswendig zu lernen, in das muſikaliſche Gedicht ſich hineinzudenken und hineinzufühlen, zum Dichter ſich zu erheben, im Geſange ſich ſelbſt als Dichter zu zeigen. Wahre ſyſtematiſche Geſangsſchule iſt unſeren Tonſetzern ein gleich großes und dringendes Bedürfniß, wie den Sängern ſelbſt, und ſo lange wir dieſem Geſetze der Natur uns nicht fügen, ihm nicht rationell Folge leiſten, iſt an eine wahrhaft nationale Oper nicht zu denken, und wird Geſchmack und Sinn ſtets wieder den Italienern und Franzoſen ſich zuwenden!

Vortrefflich, ja in ihrer Art einzig ſind unſere Chorſchulen, Akademien, Singvereine, Liedertafeln ꝛc., aber Geſangslehre im eigentlichen Sinne kennen und üben ſie nicht, mithin bleiben ſie auch fruchtlos für eigentliche Geſangsbildung der Tonſetzer und der Mitglieder. Die allerglänzendſte Journal- und Brochüren-Emphaſe kann für dieſen Mangel nicht Erſatz geben, für die daraus entſpringenden Gebrechen nicht tröſten. — Gehen wir wieder zur Geſchichte über.

Mehr für die komiſche Oper lieferte Heinrich Marſchner,

geboren 1795 zu Zittau, Schüler von Hering und Schicht, theilweise auch von Maria von Weber. Das Allgemeine Theaterlexikon erwähnt seines Wirkens auf folgende Weise: „Zu Preßburg componirte er als Musiklehrer seine erste Oper „Heinrich VI.", die unter Weber's Protection in Dresden, jedoch ohne großen Erfolg, gegeben wurde. 1822 siedelte M. nach Dresden über, wo er 1823 als Musikdirector angestellt wurde; hier schrieb er die Operetten: „der Holzdieb" und „Lucretia", die zwar hin und wieder gegeben wurden, aber bald verschwanden. 1826 vermählte er sich mit der Sängerin Mariana Wohlbrück, machte eine Reise mit ihr und privatisirte dann in Leipzig; hier schrieb er die Oper: „der Vampyr", die seinen Namen zuerst bekannt machte, da dieselbe nicht nur in Deutschland, sondern selbst in London Beifall fand. Ihr folgten bald: „Templer und Jüdin" und „des Falkners Braut", die sich beide, allerdings die letztere weniger, Bahn durch ganz Deutschland brachen. 1830 ging M. als Kapellmeister nach Hannover, wo er sich noch befindet. Hier componirte er noch die Opern: „Hans Heiling, die Feuerbraut, das Schloß am Aetna, der Bädu", von denen aber nur die erstere eine günstige Aufnahme und größere Verbreitung fand. M. hat zum Ausdrucke des Diabolischen und Dämonischen eine eigene Kraft und wählt daher auch gern solche Stoffe; eben so gelingt ihm der musikalische Ausdruck toller und wilder Lustigkeit in hohem Grade und die Musikstücke dieser Gattung sind die gelungensten in seinen Werken. Dagegen ist er im Allgemeinen zu breit und zu gedehnt, ein Streben nach übertriebener Deutlichkeit und Klarheit schadet seinen schönsten Gedanken, und der Ausdruck zarter, weicher Empfindungen gelingt ihm selten, doch zuweilen, wie in dem melodiösen Brautliede in Hans Heiling. Für die finstere und verbrecherische Leidenschaft findet er fast immer den geeigneten Ton, aber der freie Sinn, der offene Muth, die stolze Männlichkeit geht gespreizt einher in M's. Opern. Die Behandlung des musikalischen Materials zeigt überall einen geläuterten Geschmack, die genaueste Kenntniß der Technik und die gewandteste Beherrschung der Massen. An die Singstimmen macht er übertriebene Ansprüche, aber er gruppirt sie dagegen höchst vortheilhaft und weiß ihnen selbst in der reichsten Instrumentation ihren Wirkungskreis zu erhalten. (Kk) Im Allgemeinen sucht er zu ängstlich nach dem Effecte

verfehlt ihn dadurch nicht selten. Unzweifelhaft gelungener seine Opern sind seine herrlichen Lieder."

Die Encyklopädie der allgemeinen musikalischen Wissenschaften speciell über seine bedeutendste komische Oper: „die Oper ist isch, und für komische Darstellung besitzt Marschner, wie rst sein „Templer und Jüdin" bewiesen hat, vorzugsweise ein rliches Talent: sicher hätte dieselbe bei nur einigermaßen größerer earsamkeit in der Anwendung heroischer Mittel sich ein größeres ublikum erwerben als alle seine früheren dramatischen Werke. o aber ist sie nicht Mehr, ja in mancher Hinsicht noch Weniger s diese. Der eine Vorzug, den sie hat, und der immer für nen Fortschritt ihres Verfassers in seiner Kunst angesehen werden uß, ist, daß ihr Musikalisches weniger weitläufig durchdacht und ehandelt worden ist. Im Uebrigen wird man alles schon Dage- esene in ihr wiederfinden, und wer an M's. früheren Werken Vergnügen hatte, wird es auch an diesem gehabt haben, und m so mehr, je weniger Freund er ist einer hier freilich etwas zu equem gemachten Reminiscenzenjägerei, bei der man riskiren würde. mit jedem Schritte unserem, in der That aber auch ganz unver- geylichen, Weber noch die Ferfen abzutreten ꝛc."

Im Allgemeinen bemerkt jene Encyklopädie über ihn: „Er hat mehrere Sammlungen einzelner kleiner Compositionen heraus- gegeben, in welchen in der That die Gabe, die Poesie in Musik zu verwandeln, verbunden mit Reichthum der Melodie und Fülle der Harmonie, wahrhaft erfreut, und — gestehen wir es offen zum Schluß — dies ist es, was uns ganz irre macht mit (?) der Muse Marschner's, oder hat es mit dieser seine Richtigkeit — erbittert auf ihn selbst über die Art und Weise, wie er ihre herr- lichen Gaben mißbraucht. Man nehme seine „Wanderlieder", seine „Lieder der Liebe" — wo findet sich eine, auch nur eine einzige so innige Melodie und mit dieser so eng verbundene Harmonie in allen seinen Opern?" ꝛc.

Man sieht, daß die Verfasser beider Artikel sich alle erdenk- liche Mühe geben, ihre Pillen anständigst zu vergolden, während andere Kritiker in ihrem scheltenden Tadel eben so wenig Maß halten, wie viele seiner emphatischen, oft gar aufdringlichen Lob- redner, welche auch sehr häufig in den argen Fehler verfallen, den Sängern und dem Publikum in die Schuhe schieben zu wollen,

wovon die Urſache lediglich in den Partituren ſelbſt liegt. Wer dieſe einzuſehen und öfters zu hören Gelegenheit hatte, der wird mit Bedauern zugeſtehen, daß ein ſo hochbegabtes Talent, ein Künſtler von ſo umfaſſender Bildung und reichen Kenntniſſen — gar viele Schätze ziemlich unfruchtbar vergeudet, weil er ſich zu einer reinen Anſicht vom Weſen und Geiſt der Oper nicht bekennen will, und in einem faſt krankhaft lebendigen Streben einem Phantasma nachjagt, welches er für ein Ideal hält.

Indeſſen wollen wir mit dieſer unmaßgeblichen Anſicht den vielen deutſchen Theaterdirectionen, welche es noch nicht der Mühe werth erachtet haben, ihr komiſches Repertoir mit einem Werke Marſchner's zu vermehren, ſondern lieber blindlings nach Ausländiſchem greifen, keineswegs ein Abſolutionszeugniß ausgeſtellt haben. Deutſche Bühnen ſind heiligſt verpflichtet, vor Allem mit deutſchen Werken Verſuche zu machen, das häufige Mißlingen dient nicht als gültiger Entſchuldigungsgrund für das Verſäumen dieſer Pflicht, um ſo weniger, da dieſes Mißlingen auch bei den erſehnten Werken des Auslandes häufig genug eintritt. Daran ernſtlich und ehrlich zu denken, wäre endlich einmal Zeit! Ueberall, wo es mit Einſicht geſchieht, kommt gewiß auch das Publikum freudig und lebendig zu Hülfe, da deutſcher Sinn das ganze Volk durchbebt und neue Freude an dem Nationalen jede Bruſt beſeelt.

Der, durch ſeine tragiſche Oper Atalia, unter den Tonſetzern von Rang eine ſchöne Stelle einnehmende Johann Nepomuk Freiherr von Poißl, geboren zu Haunkenzell 1783, Schüler von Fr. Danzi, Intendant des baieriſchen Hoftheaters ꝛc. verſuchte ſein ſchönes Talent auch wiederholt im Gebiete des Komus. Wir haben von ihm die Operetten: „die Theaterprobe, Aucaſſin und Nicolette" und die komiſche Oper „la rappressaglia" (die Wiedervergeltung) oder vielmehr: wir haben ſie nicht! denn wo ſind ſie nach allem dem Gerede darüber, nach den zahlloſen Räucherungsopfern von vielen Seiten, nach den bogenlangen Erörterungen aller darin verborgen ſein ſollenden Schönheiten? Es waren Eintagsfliegen, welche 24 Stunden lang viel Getöſe machten und dann in ihr Grab der Münchner Theaterbibliothek ſich verpuppten, wahrſcheinlich auf niemals wieder Erſtehen.

Gleiches Schickſal hatten die Operetten des Grafen Wen-

l Robert von Gallenberg, geboren 1783 zu Wien, der in nen vielen Balletcompoſitionen zu Neapel und Wien ein ſo ſchö- s Talent entwickelte und 1829 an der Spitze der Regierung des Kärnthnerthortheaters zu Wien Bedeutendes in keiner Weiſe leiſtete.

Eines nicht viel glücklicheren Looſes erfreuten ſich die beiden pern „die Räuberbraut" und „die Hexe von Gyllenſtern" von erdinand Ries, geboren zu Bonn 1784, Schüler ſeines Va- rs und Beethoven's, berühmt als Claviervirtuos, beliebt als nſtrumentalcomponiſt. An einer gewiſſen Kälte und Schwerfällig- eit ſtarben dieſe Werke ſchnell wieder dahin, obgleich manche glück- iche Gedanken und einzelne reizende Melodien ein hübſches Ta- ent kund geben.

Glänzender tritt Karl Gottlieb Reiſſiger auf, geboren 1798 zu Belzig, Schüler ſeines Vaters, von Türk und Schicht, von Peter von Winter freundlichſt begünſtigt, ſehr verdienſtvoll als Kirchen- und Liedercomponiſt, vortrefflich als Operndirigent. Warum er ſein erſtes dramatiſches Werk „das Rockenweibchen", welches in Wien dem Schwerte der Cenſur erlag, nicht anderwärts auf die Scene gebracht, da die Ouverture dazu ſo lebhaften Beifall gefunden hat, kann nur von ihm ſelbſt beantwortet werden. Daß ſeine „Libella" nicht zur Darſtellung auf den deutſchen Bühnen gelangt, entſchuldigt der Umſtand, daß ſie eine Zahl von Sängerinnen erfordert, worüber auch die größten Bühnen ſelten zu gebieten haben. Unrecht iſt es daher, den deutſchen Bühnen daraus einen Vorwurf machen zu wollen; aber um ſo bitterer ſoll man dieſen dafür ausſprechen, daß ſeine Opern „die Felſenmühle" und „Turandot" auf vielen Bühnen noch gar nicht gegeben, auf anderen ſchon beſeitigt wurden, nachdem ſie ſo lebhaften Beifall ſich erworben haben. Während die Journale in Lob und Tadel Jahr aus Jahr ein ſich vereinzelnd und zerſplitternd, ihr Anſehen ſchwächen und ihre Kraft lähmen, ſollten ſie mit Energie und Conſequenz einige Hauptgeſichtspunkte im Auge behalten und übereinſtimmend verfolgen. Reiſſiger iſt ein tüchtiger dramatiſcher Tonſetzer, voll ſchöner Melodien, Kraft und Leben und männlicher Durcharbeitung, wenngleich er der Einheit in Styl und Behandlung zuweilen ein Schnippchen ſchlägt und damit ſogar der Karakteriſtik hier und da wehe thut. Dieſer Meiſter hat in der That noch die Pflicht zu erfüllen, ſein ſchönes Talent an einem guten

Opernbuche zu verſuchen, bevor die Kraft der Mannsjahre entſchwindet, die Phantaſie vergelbt [50]).

Peter Joſeph Lindpaintner, geboren 1791 zu Koblenz, Schüler von Witzka, Peter v. Winter und Graz, von hoher Bedeutung als Liedercomponiſt, ſehr geſchätzt als Inſtrumentaliſt, zeigte ſich auch auf dem dramatiſchen Gebiete ungemein fleißig und eifrig, ohne bis jetzt mit irgend einer ernſten oder komiſchen Oper nachhaltiger Erfolge ſich zu erfreuen. Woran liegt dies? Betrachten wir dieſen intereſſanten Mann etwas näher, ſo finden wir wahrſcheinlich eine der Urſachen davon, wenn nicht der Mangel an guten Opernbüchern und die Gleichgültigkeit der deutſchen Bühnen für Deutſches als einzige Urſachen genügen ſollten [51]).

Der liebenswürdige Bürgermeiſter von Teplitz, Joſeph Wolfram, geboren 1789 zu Dobozan, Schüler von Kozeluch und Drechsler, zeigte ſich auch für die komiſche Muſe ſehr eifrig und thätig. Wir beſitzen von ihm die Operetten und Singſpiele: „Ben Haly, der Diamant, Herkules, Prinz Lieschen", wovon beſonders die letzte glücklich über viele Bühnen wanderte und bei guter Darſtellung auch jetzt noch gefallen wird. Umſonſt würde man aber Originalität, Genie in allen ſeinen Werken ſuchen, ſie enthalten Gewandtheit in Anwendung des tüchtig Erlernten, ſehr ſangbare, mitunter elegante Melodien und eine glänzende Führung der Singſtimmen im Enſemble, große Liebe für Maſſenhaftigkeit, Reichthum, oft Ueberfülle von Inſtrumentation: Alles von jener Gattung hübſch verfertigten Mittelgutes, wovon ſich Manches einmal recht angenehm anhört, aber nichts die Phantaſie erhebt, nichts in der Seele bleibt.

Nicht viel beſſer erging es ſeinem Landsmann, dem berühmten Clavierviruoſen Wilhelm Würfel, geboren 1791 zu Planian. Die Journale wußten damals von ihm und ſeinen Werken außerordentlich viel Schönes zu erzählen. Seine Inſtrumental-Compoſitionen enthalten auch in der That manches Treffliche, eine gewiſſe wohlthuende Friſche und Eigenthümlichkeit, aber ſeine beiden komiſchen Opern „Rübezahl" und „der Rothmantel" wovon die erſtere momentane Senſation und Hoffnungen erregte, erſcheinen für den Sänger nicht dankbar und lebendig genug, verrathen, trotz mancher netten Melodie, zu viel Abſichtlichkeit und bilden daher ein etwas froſtiges Ganzes, was wohl einen Achtungsbei-

ll erringen, aber keine besondere Lust zum Wiederhören er-
ecken kann.

Johann Philipp Samuel Schmidt, geboren 1779 zu
önigsberg, ein Mann von edelstem Kunststreben, schönem Talent
nd reicher Bildung, gehört auch in der vorigen und in dieser
Periode zu den beachtungswollsten Tonsetzern im Gebiete der hei-
ren dramatischen Muse. Ich entsinne mich der heiteren und
mischen Werke: „der Schlaftrunk, der Onkel, Feodore, die blü-
ende Aloe, die Alpenhütte, das Fischermädchen, ein Abend in
Madrid", welche zum Theil auf mehreren Bühnen Deutschlands
mit Vergnügen gehört wurden. Wo sind sie jetzt? Wo hört man
was davon?

Daß die deutschen Theater nicht rein von Klassischem leben[52])
beweist auch der flüchtigste Blick auf das Repertoir der größten
wie der kleinsten Theater; daß sie davon auch nicht leben können,
noch allein davon leben sollen, lehrt eine besonnene Erwägung der
Natur und Bestimmung des Theaters. Es bedarf in der That
der Mannigfaltigkeit, des Wechsels nach Werth, Gattung, Form.
Um so trauriger erscheint daher die apathisirende Gewohnheit der
deutschen Theaterdirectionen, stets gleich den Wetterhähnen auf den
Thurmspitzen zu verweilen und zu sehen, woher der Wind aus der
Ferne wehe, ohne zu beachten, was rings um sie her zu ihren
Füßen vorgeht, und dann Alles, was der Wind von einer Seite
über die deutschen Grenzen hereinweht, gleich den Schneidern und
Putzmacherinnen, als Modewaare aufzutischen, so lange bis wieder
anderswoher der Wind weht, und indessen alles Uebrige zu ver-
nachlässigen, oft ganz zu ignoriren. Hieraus entspringt nur eine
Mannigfaltigkeit der Titel und Autorennamen, aber sonst eine
drückende Monotonie, eine Modethorheit, welche bald den eigen-
thümlichen Reiz verlieren, den Theatersinn des Publikums fort-
schreitend schwächen muß und endlich überall mehr oder minder
auffallend zur Apathie führt, das Leben und die Frische in der
Kunstwelt und in den Künstlern selbst vernichtet.

Wie aphoristisch auch erscheinen möge, was Maria von We-
ber über den Tonsetzer J. P. S. Schmidt sagt, so finde es
hier doch eine Stelle, weil es uns bezeichnend genug vorkommt
und vielleicht zum vollen Verständnisse führt. Er sagt Band III,
S. 129 seiner hinterlassenen Schriften:

„Das Fiſchermädchen, Oper in 1 Akte, von Theodor Körner, mit Muſik von J. P. Schmidt in Berlin, erſcheint den 6. December zum Erſtenmale auf unſerer Bühne. — Herr Schmidt hat durch die Compoſition mehrerer kleinen Opern, die in Berlin und anderen Orten freundlich aufgenommen worden, z. B. Feodore, die Alpenhütte, der Kyffhäuſer Berg ꝛc. ein erfreuliches Streben nach gründlicher und karakteriſirender Schreibart bewieſen, welches ihm, als eigentlichem Dilettanten, zu doppelter Ehre gereicht, je mehr dieſes jetziger Zeit ſelbſt von den ſogenannten Künſtlern vernachläſſigt wird. Er ſcheint ſich dabei mit Vorliebe zu dem ſtark gewürzten, durch reiche Inſtrumentation und raſchen Harmoniewechſel ſich ausſprechenden, Geſchmack neuerer Componiſten hinzuneigen, beweiſt aber zugleich rühmlichen Fleiß in Beobachtung richtiger Declamation, angemeſſenen Ausdrucks und Bezeichnung der Karaktere. Herr Schmidt hat ſich faſt ausſchließend der dramatiſchen Tonkunſt geweiht, doch kennt man einige Cantaten, aber wenige Inſtrumentalwerke, von ihm.“

Von dem als Clavierviruoſen und Inſtrumentaltonſetzer mit Recht berühmten Aloys Schmitt, geboren 1789 zu Erlenbach, Schüler von ſeinem Vater und von André in Offenbach, iſt mir nur die für Hannover geſchriebene komiſche Oper von Elsholz, „der Doppelproceß“ bekannt. Sie machte kein großes Glück und hat ſich auch, meines Erinnerns, nicht über andere Bühnen verbreitet. Das Buch gehört allerdings nicht unter die beſſeren komiſchen Operngedichte, aber ihm die Hauptſchuld an dem Mißlingen aufbürden zu wollen, iſt eine Schwachheit und heißt den Autoritätsreſpect vor einem berühmten Tonſetzer zu weit treiben. Warum ſollte man nicht lieber ehrlich herausſagen: „das Buch iſt fehlerhaft, indeſſen würde ein Dittersdorf, Hiller ꝛc. ihm immerhin durch eine hübſche, lebenvolle Muſik ein gewiſſes Leben eingehaucht haben, aber der ſonſt treffliche Tonſetzer ſcheint der Anlage für Geſang und des Berufs zu dramatiſchen, beſonders komiſchen Tondichtungen zu entbehren, dafür keine Phantaſie zu beſitzen, ſondern nur den Verſtand, das Wiſſen und die techniſche Gewandtheit in Anſpruch zu nehmen ꝛc.“ Damit wäre man der Wahrheit viel näher gekommen und hätte vielleicht jüngere Tonſetzer dadurch vermocht, vor dem Beginnen dramatiſcher Compoſitionen ernſthaft die Frage: haſt du auch Beruf zum dramatiſchen

ndichter? an ſich zu ſtellen; während bei der üblichen Weiſe, glückliche Opern zu beſprechen, der unglückſelige Aberglaube: s Wiſſen und Gelernthaben umfaſſe auch das Können", den jungen Tonſetzern ſich verewigen muß. Es iſt für einen ſt tüchtigen, talentreichen und höchſt ehrenwerthen Tonſetzer ne Schande, für einen einzelnen Zweig der Tondichtung kein lent zu haben, aber es iſt keine Ehre für die Tagespreſſe, bei en ſolchen Vorkommniſſen ſtets Bemäntelungsverſuche zu wieder- en und den Leſer auf eine falſche Fährte zu führen. Wäre es h beinahe daſſelbe, wenn man nach jeder unglücklichen Oper reiben wollte: „der Dichter hat ſeine Schuldigkeit gethan, die erſe ſind rein und ſchön, mithin iſt das Gedicht gut und die chuld des Mißlingens liegt allein an dem Tonſetzer."

Ziemlich entgegengeſetzter Natur erſcheint der als Schriftſteller, vernregiſſeur und Tonſetzer vielfältig bekannte und in Betreff der ühne verdienſtvolle Karl Blum, geboren 1789 zu Berlin, Schü- von Hiller und Salieri. Blum machte es ſich eben ſo cht und bequem, wie viele Andere es ſich ſchwer gemacht haben. werkennbar iſt ſein natürlicher Beruf zum dramatiſchen Tonſetzer n Gebiete des Heitern und Komiſchen, aber auch unverkennbar, ß er viel Beſſeres in der Compoſition hätte leiſten können, als wirklich geleiſtet hat. Freundliche, gefällige, oft ſehr pikante Melodien, ohne ängſtliche Rückſicht auf Karakteriſtik im Ganzen nd im Einzelnen; bisweilen ſehr effectreiche Inſtrumentation, un- kümmert um Reinheit und Schönheit der Harmonie; deutſche, alieniſche und franzöſiſche Weiſe, nicht etwa in ein ideales Gan- s und Eigenthümliches verſchmolzen, ſondern in demſelben Drama ſtig vermengt, bisweilen mit guten alten Bekannten gewürzt, ber Alles mit unverkennbarem Erfahrungstacte und lebendiger Thea- rkunde gemacht und geordnet, für die Sänger bequem, für die Maſſe faßlich und anſprechend, dem Momente angepaßt. So er- heint es wohl begreiflich, daß ſeine komiſchen Opern: „Claudine on Villa Bella, das Roſenhütchen (eine eigenthümliche Bearbei- ung von le Chaperon rouge für das Theater an der Wien), die Wagen des Herzogs von Ventôme", ohngeachtet ihrer augenblick- chen Erfolge, nicht auf viele Bühnen übergingen und nicht lange ch hielten. Mehr Verbreitung gewannen die Singſpiele: „die Heirath im 12. Jahre, die Nachtwandlerin, Canonicus Schuſter,

die Rückkehr ins Dörfchen (Liederſpiel), Mary, Max, Michel ꝛc. (ſchwache Nachbildung von Adam's Sennerhütte); und heute noch zuweilen gerngeſehen ſind ſeine Vaudevilles: „der Schiffscapitän, Bär und Baſſa", dieſe eigentlichen Vorboten jener Vaudeville-Periode, welche in ihrem aufdringlichen Uebermaße der Kritik ſo viel Herzeleid verurſachte, den Sinn und Geſchmack für Oper bei der Menge faſt überall auf Abwege leitete, die komiſche Oper beinahe ganz verdrängte, das deutſche Liederſpiel nicht aufkommen ließ.

Traugott Maximilian Eberwein, geboren zu Weimar 1775, Schüler von ſeinem Vater, von Kunze und Zenaroli, durch Studien und Reiſen auch außerhalb der Muſik vielfach gebildet. Außer einer Menge, mitunter trefflicher Lieder, ſchrieb er eine bedeutende Zahl von Werken für Kammer und Kirche, welche ſämmtlich durch Reinheit und Glätte des Satzes, natürliche, oft ſehr elegante Führung der Stimmen, einfache geſunde Harmonie und Reichthum an hübſchen, zum Herzen ſprechenden Melodien ſich auszeichnen. Von 1805 – 1829 beſchenkte er auch das Theater mit einer hübſchen Zahl von Opern und Singſpielen. Davon gehören in unſeren Bereich die Opern: „Pietro und Elvira, Claudine von Villa Bella, Ferduſi, das goldene Netz"; die Singſpiele: „das Schlachtturnier, der Jahrmarkt zu Plundersweiler, die Fiſcherin, der Mond, das Storchneſt, die hohle Eiche", welche ſämmtlich Beifall gewannen, aber bei dem lieben Schlendrian der deutſchen Theater, dem krittelnden und neidiſchen Geiſte vieler Muſikdirectoren, der lieber Ausländer begünſtigt als einem deutſchen Collegen den Genuß der Anerkennung verſchafft, nur einer geringen Verbreitung theilhaftig wurden. Einige ſeiner Singſpiele verdienten wohl eine Wiederaufnahme auf das Repertoir.

Karl Eberwein, deſſen jüngſter Bruder, geboren 1784 zu Weimar. Seine wenigen Theaterwerke verrathen durch Wahrheit und Wärme in Declamation und Accentuation, durch karakteriſtiſche Lebendigkeit fließender, ſingbarer Melodien den ſinnigen Dramatiker, durch reine, den edelſten Muſtern nachſtrebende Harmonie den gebildeten Muſiker, der nur zuweilen durch Modulationsgelüſte und Prunkſucht in der Inſtrumentation Unklarheit hervorbringt und der Wirkſamkeit ſchadet. Von komiſchen Theatercompoſitionen entſinne ich mich nur der Operette: „die Heerſchau", welche bis

mer Beifall gefunden hat und auf jedem Repertoir eine verdient.

er Franzose André Hypolite Chelard, geboren 1789 is, Schüler von Gossec, Zingarelli und Paisiello, pellmeister zu Weimar, ein vielfach gebildeter und auch lite- sehr bewanderter Mann, beschenkte auch die komische Oper nigen Gaben: „der Hausverkauf, der Student", welche in , Frankreich, England und Deutschland mit Beifall aufge- n wu den, während seine große Oper Macbeth Sensation . Seine Melodien athmen Frische, dramatische Lebendigkeit, ft sehr pikante Originalität, bewegen sich sangbar zwischen ßenden Melodik der Italiener und der feurigen, blitzenden mik seiner Landsleute, zuweilen jedoch auch etwas gezwun- nd für die Sänger sehr schwierig. Seine Harmonie und mentation haben Leben, Fülle, Glanz, aber sie leiden auch häufig an Ueberfüllung und beinahe gesucht erscheinenden ierigkeiten in so hohem Grade, daß eine reine Ausführung die anstrengendsten Aufgaben für die Musik gehört und auch ren Gelingen der Gesang, der Zusammenhang, die Klarheit selten ganz verloren gehen, so daß dem gewöhnlichen Zuhö- in anderer Eindruck bleibt, als der eines musikalischen Be- ngs- oder Verwirrungsrausches. Auch in seinen heiteren en bleibt Chelard von diesem Uebel nicht ganz frei und scheint ät getreuer Durchführung der Karaktere darin nicht allzugenau ehmen, was auch bei Laien die Totalwirkung beeinträchtigt von der Kritik sehr übel genommen wird.

Johann Christian Lobe, geboren 1797 zu Weimar, jetzt cteur der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung, in Allem emlich sein eigener Lehrer und Meister. Nicht leicht dürfte ein cher Tonsetzer unserer Tage von so viel Uebermaß und Unge- in Lob und Tadel heimgesucht worden sein. Wir sind nde, also erlaube man mir, einen Andern für mich sprechen assen, und zwar nicht den Ueberschwenglichen in der Allgemei- musikal. Encyklopädie, sondern den Mäßigen in dem Allge- einen Theaterlexikon: „Lobe debutirte 1821 als Componist der Oper Wittekind, zu der er sich selbst den Text schrieb, in Weimar Beifall fand, aber sich weiter keine Bahn brach; folgten 1830 die Flibustier, die zwar auch außer Weimar

gegeben wurden, aber bald vom Repertoir verschwanden. 1833 erschien die Fürstin von Granada, die Oper L's., die den meisten Erfolg hatte, aber auch das Schicksal ihrer Vorgängerin theilte. 1837 kam der rothe Domino in 2 Acten und errang sich Beifall, jedoch keine Verbreitung. L's. Compositionen sind nicht arm an schönen Gedanken und Melodien, auch sind sie trefflich gearbeitet und die Instrumentation ist reich und prächtig; aber im Ganzen haben sie etwas Schwerfälliges, Gesuchtes und Gemachtes, was dem Totaleindruck schadet; auch sucht er im Gesange durch Eigenheiten und Kunststücke zu wirken, die selten erfolgreich sind, und die Composition des Recitativs gelingt ihm fast niemals." Die komische Oper erhielt von ihm 1845 „der König und der Pächter" nach dem auf allen deutschen Bühnen längst abgeleierten Lustspiele Carl XII. auf Rügen. Dieser Umstand, eine sehr mangelhafte Darstellung und die oben angeführten Mängel in der Composition selbst, verhüllten die unverkennbaren einzelnen Schönheiten so sehr, daß auch diese Oper schon nach der ersten Vorstellung verschwand. In jenen Berichten beider Encyklopädien ist Lobe's komische Oper „der rothe Domino" in 2 Acten ganz vergessen. Das Buch ist von einer Dame nach der Zschokke'schen Novelle „die Abentheuer einer Ballnacht" bearbeitet. Ist diese, mir unbekannte Oper so vortrefflich, wie die Leipziger Allgem. musikal. Zeitung 1836, S. 306 ff. sehr emphatisch berichtet, so haben sich die deutschen Bühnen eines großen Mangels an Umsicht schuldig gemacht, daß sie dieses Werk sich entgehen ließen, aber jedenfalls sind sie einiger Nachlässigkeit dabei schuldig, indem sie hier unbestreitbar gefallen hat, also auch Elemente genug enthalten muß, welche anderwärts ihr Beifall verschaffen können. Aber freilich: „Willst du bei der deutschen Oper Glück machen, so sei vor allen Dingen kein Deutscher!"

Johann Nicolaus Conrad Göpe, geboren zu Weimar 1791, Schüler von Cherubini und Rud. Kreuzer, Virtuos auf der Violine und Musikdirector am Weimarschen Hoftheater, ein vielseitig gebildeter Künstler, rühmlich bekannt durch gelungene Instrumentalcompositionen. Von seinen 5 Opern: „der Zwiebelmarkt, Alexander in Persien, das Orakel, der Gallego, Blumen und Schmetterlinge" erwarb sich der Gallego sehr lebhaften Beifall und mehrere Wiederholungen, ohne sich jedoch über viele

deutſche Theater zu verbreiten. Der vorige Referent beurtheilt dieſen Tonſetzer folgendermaßen: „In allen dieſen, in einem ſolid deutſchen Style gehaltenen Opern offenbart ſich eine, wenn auch nicht überſprudelnd reiche, doch immer ergiebige, von einem beſonnenen, tüchtig durchgebildeten Kunſtverſtande geleitete und beherrſchte (aber ſehr an Spohr und Spontini klebende) Phantaſie, ein künſtleriſcher Ernſt, der ſich von den Verirrungen der Zeit faſt völlig fern zu erhalten gewußt hat, eine rühmliche Wahrheit, Treue und Haltung in Zeichnung der Karaktere, ein ſolider Geſchmack und feiner Sinn für das Schöne und eine ausgezeichnete Gewandtheit in der Inſtrumentirungskunſt, von deren Mitteln da und dort eher zu viel als zu wenig Gebrauch gemacht iſt. Es mangelt nur jene Eigenthümlichkeit und Friſche, in der das Genie ſich offenbart.“ Sobald die deutſchen Bühnen einmal dahin gelangt ſind, von Ausländern nur ſolche Werke zu geben, worin ſich wahres Genie ausſpricht, wollen wir ſie auch der Pflicht entbinden, das deutſche Streben und Talent zu berückſichtigen; ſo lange ſie aber mit ausländiſchen, oft ſehr untergeordneten Talenten ſich begnügen, bleibt es ein Frevel, den deutſchen Künſtler hintanzuſetzen — wenn er kein Genie, ſondern nur ein ſchönes Talent hat.

Erwähnen wir hier noch Franz Gläſer und ſeiner Werke, ſo werden wir ſo ziemlich alles einigermaßen Intereſſante, was aus dem vorigen in dieſes Jahrhundert herüberragt, beiſammen haben und einen Ueberblick über den Ertrag dieſer Periode gewinnen können. Das allgemeine Theaterlexikon erzählt von Gläſer, der jetzt, wenn ich nicht irre, Muſikdirector in Kopenhagen iſt: „Er war mehrere Jahre bis 1811 Muſikdirector am königſtädtiſchen Theater zu Berlin (vordem an dem Joſephſtädtiſchen Theater zu Wien), wo er ſich in ſeinem Wirkungskreiſe durch Umſicht und praktiſche Geſchäftskenntniß eine große Beliebtheit errang. Als Componiſt machte er ſich durch die Opern: „die Brautſchau, der Bernſteinring, des Adlers Horſt, der Rattenfänger von Hameln, das Auge des Teufels ꝛc.“ bekannt und beliebt; in Berlin wurden ſie ſämmtlich oft wiederholte Repertoirſtücke, außerhalb brach ſich jedoch nur des Adlers Horſt Bahn, wovon auch ein Clavierauszug bei Trautwein in Berlin erſchien[33]). Gläſer's Muſik iſt reich an ſchönen und lieblichen Melodien und ſtets fleißig und

sorgsam gearbeitet; das Leichte, Gefällige, Komische, auch das innig Gemüthliche, gelingt ihm mehr als das Ernste und Großartige, welches stets gezwungen erscheint. Im Ganzen fehlt seiner Musik der dramatische Karakter durchaus, allerdings ein wesentlicher Mangel, an dem indessen die Texte viel Schuld tragen; denn es ist nicht leicht möglich, undramatischere Gedichte zu finden, als „des Adlers Horst" und „der Rattenfänger." — Nach diesem und vielen anderen übereinstimmenden Urtheilen sieht man wohl, daß das Repertoir der Gegenwart und der Zukunft von diesen Werken sich nicht viel zu Nutzen machen kann, und daß wir abwarten müssen, ob Herr Gläser künftig mehr Erfreuliches bringen werde.

Der flüchtigste Ueberblick der Summe aller Ergebnisse auf dem Gebiete der komischen Oper dieses Abschnitts der letzten Periode überzeugt uns sogleich, daß von einer wahren, nachhaltigen Bereicherung nicht wohl die Rede sein kann, daß die komische Oper der Deutschen in dieser Zeit, nach Hiller, Dittersdorf, Schenk, Mozart ꝛc., nicht einmal auf der Höhe jener sich zu erhalten vermocht, geschweige denn Fortschritte gemacht hat. In der That tauchen nur einzelne Werke hin und wieder auf, wenige halten sich kurze Zeit, die meisten, sogar die der hervorragenden Meister, verschwinden bald wieder fast spurlos. Man scheint sich bald der Lustigkeit und des Humors in anderem Gewande, als dem der schlüpfrigen Vaudevilles und der oft sehr tollen Localpossen zu schämen. Man sucht und tastet nach allen Richtungen, fast wie mit der Stange im Nebel, nach einem der Zeit sich fügenden komischen Elemente. Alle Selbstständigkeit im Streben und Schaffen scheint eingeschläfert und verloren, die Skeptik herrscht und regiert nach allen Seiten, immer von Neuem stachelt die Sucht nach Neuem, Niedagewesenem, Höherem, Idealem. Die von Haydn, Mozart und Beethoven errungene Freiheit ist Vielen nicht frei genug, während Andere schon in solcher Freiheit Verderbniß witternd, wieder in Händel, Bach ꝛc. das einzige Heil suchen, der Verstandesberechnung Gluck's und dem Ultrathume seiner glänzenden Nachfolger sich mit Leib und Seele hingeben, und wieder Andere lediglich in dem schwelgerischen, funkensprühenden Melodien- und Melismen-Bade Rossini's den Messias erblicken, oder, ihm verächtlich den Rücken wendend, auf dem glatt

und glänzend gehobnen Saalboden, unter Treibhausglut und Aufregungsrhythmen der französischen Romantik eine neue Zeit herbeitanzen wollen[36]).

Gab es doch sogar in sich sehr interessante Männer, welche all ihr Streben und Wirken darauf concentrirten, alle diese heterogenen Dinge materiell, beinahe rein mechanisch zu vermengen, in ein großes Ganzes zu verbinden, ohne zu erwägen, daß daraus höchstens ein absonderliches Ungeheuer entstehen könnte. In solchem Streben muß ja alle reine Selbständigkeit der Phantasie und des Verstandes untergehen, und ohne diese ist doch an ein wahres Kunstwerk niemals zu denken!

Gegen eine völlige Unterwerfung der deutschen Welt durch das Rossinithum schützte im Allgemeinen nur das glänzende Genie von Maria v. Weber. Aber die komische Oper fand keinen Weber und verbarg sich schüchtern vor diesem Kampfgetose der großen Schlachten, in welches bald auch die elegischen Weisen Bellini's wie Schmerzenslaute von Verwundeten und Sterbenden, und Auber's bacchantische Revolutionshymnen betäubend hereinklangen. Ja in gewisser Beziehung kann man sogar sagen, daß jener glücklichste Wurf von Weber's Genie dem komischen Elemente geradezu Eintrag auf der Bühne gethan hat, indem der romantische Freischütz mit allen seinen Geisterschauern und mystischen Teufeleien, eine lange Reihe bleicher und greller Nachahmungen in seinem Gefolge, und eine der Hauptseiten des deutschen Gemüthes so glücklich angeschlagen hatte, daß Schriftsteller, Tonsetzer und Publikum geraume Zeit von nichts Anderem mehr singen und träumen wollten. Keiner war mächtig genug, von dieser Krankheit zu heilen. Die besten Opern des trefflichst begabten der deutschen dramatischen Tonsetzer — Robert der Teufel und die Hugenotten — sind wahrlich nicht geeignet, die Genesung zu beschleunigen. Eine gewisse Vorliebe für überladene, grausenhafte, barrocke Stoffe in der Oper führt den Tonsetzer unmittelbar zu Darstellungen von Ueppigkeiten, rohen, wüsten Leidenschaften und Erscheinungen, zu tollen Sprüngen, zu Ueberstürzungen in grellen Contrasten, und Schwelgereien im Finstern und Wüsten, zu Aufthürmung von Massen über Massen, zu excentrischen Freiheiten, welche in allen Dingen als Gegensatz der vernünftigen Freiheit erscheinen. „Die neue Zeit bedarf der neuen Form!“ spricht man

darüber entschuldigend. Aber Bemäntelungen, Umhüllungen, Verzerrungen althergebrachter Dinge, wunderliche Verschränkungen und Verrenkungen und Zerreißungen längst vorhandener Gliederformen, bacchantische Verknetung der heterogensten Style und zügelloses Erstürmen von Effecten um jeden Preis — dürften doch wohl mehr ein wirres und nicht ganz glückliches Streben nach Neuem, als eine eigentlich neue Form bezeichnen. Sogar wirklich neue Formen haben nur alsdann Anspruch auf Anerkennung und Achtung, sie bezeichnen nur dann einen Fortschritt, „wenn sie aus einer Nöthigung eines höher gehobenen Geistes hervorgehen, volleres Licht, klarere Beschauung, tieferes Auffassen in weiter gedrungener Gründlichkeit beurkunden. Denn die Kunst verlangt vor Allem Begeisterung des rohen Stoffes durch die Idee, eine Unterordnung aller Virtuosität unter das Geistige[55]."

So erscheint denn auch unsere Zeit wieder als eine Zeit des Suchens, Strebens, Keimens, Ringens, als eine Zeit der Vorarbeit und Gährung eines großen Läuterungsprocesses, und in sofern immerhin als ein Fortschritt in der Kunst. Der Enthusiasmus für und gegen diese allgemeine Regung steigert sich nicht selten bis zum Fanatismus bei beiden Parteien: bei den Muckern, welche jauchzend in diesem Streben schon das Vollbringen begrüßen, den trüben, brausenden Most für Wein halten; und bei den Orthodoxen, welche alle neuen Erscheinungen, weil solche ein klares Resultat noch nicht liefern, unbedingt verwerfen und hohnlachend immer nur auf das Alte hinweisen, und immer nur die Blicke rückwärts senden. Beide schreien gleich laut und derb, so darf man sich denn nicht wundern, wenn in so argem Tumulte die rationalistische Stimme der dritten Partei kein Gehör findet, wenn die Männer, welche an die Nothwendigkeit, Natürlichkeit und Wirklichkeit eines Vorwärts zwar glauben, aber ein Vorwärts der Verblendung und Betäubung nicht mit einem Vorwärts zum höheren Lichte und zur Veredlung verwechselt wissen wollen, von beiden Parteien gar oft schnöde über die Achseln angesehen werden[56].

Hätte sich indessen mit der Rückkehr Deutschlands zu sich selbst auch das ganze Verhältniß der deutschen Opernbühne vernünftiger, nationaler, kunstgemäßer nach allen seinen Theilen und Richtungen gestaltet; wäre man zur Besinnung gelangt und hätte einsehen gelernt, wie bedeutungsvoll eine echt deutsche Entwickelung auch

n der Kunst auf alles Nationale einwirken müsse: so würden wir wohl auch jetzt schon statt der Keime bereits Blüthen genießen können. Die Dichtkunst namentlich würde Hand in Hand mit der Musik gehen, statt, wie bisher in Deutschland, sich herb und trostig von ihr zu sondern, und das Publikum würde bereits dahin gekommen sein, mehr in den Opern zu suchen und zu finden, als nur Ohrenkitzel und Träumerei einer vagen Wollust[51]). Dies um so sicherer, da in dieser Zeit wieder unverkennbar mancher neue Vortheil bereits errungen ist, manche neuen Entdeckungen im Bereiche der Mittel gemacht sind, und der Schatz unseres jetzigen harmonischen Vermögens die Hinterlassenschaften von Mozart und von Beethoven nicht unbedeutend überragt. Keine Partitur der besseren Neuern wird in diesem Bezuge fruchtlos durchblättert werden, aus dem wildesten Herentanze dieser Töneknäuel funkeln manche Perlen und Diamanten hervor, dieses Meer von Schlacken birgt einen nicht armen Niederschlag gediegenen Goldes.

Das Gebiet der deutschen Oper hat seit 1830 keineswegs brach gelegen, und schon folgende ohngefähre Uebersicht der in dieser Zeit theils neu erschienenen, theils hauptsächlich beschäftigten Tonsetzer, obgleich sie nicht einmal vollständig ist, beurkundet das rege Leben in diesem Zweige der Kunst:

Alsdorf.
Benedict.
Berlye.
Dessauer.
Dorn.
Doyauer.
Eisler.
Aler. Fesca.
Flotow.
Ferd. Fuchs.
Geiger.
Walter v. Goethe.
Herzog v. Gotha.
Gumbert.
Hebenstreit.
Ferd. Hiller.
Hoven.
C. Hummel.
Huth.
Köhler.
Kolb.
Krug.
Kücken.
Kugler.
F. Lachner.
J. Lachner.
Lampert.
Lappe.
Lortzing.
Marcezek.
Mangold.
Markull.
Ad. Müller.
J. Müller.
Reeb.
Reger.
v. Oerzer.
Oesterreich.
Pentenrieder.
Pilatti.
Pechtler.
Rastrelli.
Reuling.
Röder.
Rötsch.
Rosenhahn.
Schäffer.
Schindelmeißer.
Schlösser.
H. Schmidt.
Seydelmann.

Stör.	W. Telle.	Rich. Wagner.
Suppe.	Täglichsbeck.	Prinz Eugen v.
Tauwitz.	Titl.	Würtemberg.

Ein namhafter Theil dieser Tonsetzer hat sich mit Compositionen komischer Opern, Singspiele, Burlesken beschäftigt. Der Enthusiasmus des Publikums hat sich in vielen deutschen Städten sehr lebhaft und entschieden für diese neuen deutschen Productionen ausgesprochen. Die öffentliche Kritik hat mit ihrer gewöhnlichen Emphase Partei dafür genommen und mit lobenswerther Energie jede dieser Gelegenheiten ergriffen, um wiederholt wärmest auf die Pflicht für das Vaterländische das Volk und die Theaterdirectionen hinzuweisen und auf dessen unverkennbare und schöne Vorzüge aufmerksam zu machen. Freilich hat sie dabei auch größtentheils des alten Schlendrianfehlers sich schuld gemacht, gegen die Italiener und Franzosen weidlich loszuziehen, deren verkehrte Richtung und Leichtfertigkeit in das grellste Licht zu stellen. Sie hat übersehen, daß man damit weder dem Geschmacke des Augenblicks eine bessere Richtung geben, noch die jungen deutschen Tonsetzer auf die Bahn des Rechten hinleiten kann. Die Vorzüge in jenen italienischen und französischen Compositionen, auch in deren schlechtesten, sollte sie neben deren Fehlern und Sünden recht anschaulich und ausführlich erörtern, damit der junge Mann klar einsehen lerne, worauf es eigentlich bei den dramatischen Compositionen ankomme, und was der Mehrzahl der deutschen Tonsetzer immer noch größentheils abgeht, daher beharrlich zu berücksichtigen und zu erstreben sei.

Aber aller Enthusiasmus des Volks und alle Emphase der Journale half auch seit dieser Zeit abermals nicht, und von allen jenen Werken der komischen Muse sind nur sehr wenige im eigentlichen Sinne deutsches Gemeingut bis jetzt geworden: die Opern von Lortzing und Flotow[58]), alle übrigen verkrochen sich bereits wieder in die Bibliotheken von ein Paar Theatern und erlebten kaum die Freude, in einzelnen Clavierauszügen, Bearbeitungen für Militär- und Tanzmusik eine sehr untergeordnete Rolle zu spielen. Sogar die, sonst überall sich Bahn brechenden Wiener Singpossen müssen sich nun so ziemlich auf die österreichischen Staaten beschränken; deren einst so berühmten und beliebten Witze sind so tief im allgemeinen Ansehen gesunken, daß nur selten noch eine deutsche Bühne darauf Rücksicht nimmt.

Die Schuld davon liegt unverkennbar großentheils in dem politischen Leben aller deutschen Staaten einzeln und des gesammten deutschen Wesens, in der allgemeinen Gährung des Sehnens, Wünschens, Hoffens, Erwartens, in dem seltsam schwankenden Zustande zwischen Rückwärts und Vorwärts, in dem überall fast krampfhaft ängstlichen Bemühen um Förderung der materiellen Interessen und des staatlichen Ansehens nach Außen und in dem allgemeinen Zwiespalte des deutschen Theaterwesens mit der Nation und mit dem Geiste der Zeit. Aber deßhalb dürfen wir nicht verkennen, daß die Tonsetzer selbst und ihre Dichter ebenfalls an dem Mißlingen treulich mit arbeiten, indem sie, trotz aller gesteigerten Bildung und aller Schätze des Wissens, doch in manchem Betrachte jenen berühmten Leuten „welche nichts vergessen und nichts lernen wollen" manchmal sehr ähnein, das Publikum für eine Versammlung von hysterischen Kritikern, das Theater als eine Schulstube betrachten und behandeln. Oder — indem sie vom Bittersalz der Zeit zu viel verschluckt haben, alle und jede Regel der Zunft und des Verstandes höhnend, nicht mehr poetisch und kunstgerecht componiren, sondern allerflottest phantasiren, zwischen Italienerthum und Franzosenthum im Nebel umherreiten, musikalisch und poetisch allertollstens demagogisiren.

Schubart sagt in seinen, trotz mancher Einseitigkeit, noch immer sehr zu beherzigenden „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" Seite 238 ff.:

„Auch dem Nichtkenner muß der Gedanke einleuchten, daß „musikalischer Geist zu den Hauptzügen des deutschen Cha„rakters gehöre. So sehr man uns Nachahmung vorwirft (in „manchen Dingen mit Recht!) und so wahr es ist, daß sich keine „Seele mehr in alle Formen schmiegt, als die deutsche; so hat „doch die deutsche große Musikschule ihre Eigenheiten beibehalten. „Diese Eigenschaft besteht: im tiefsten Studium der Harmonik, „im naturgemäßen Gang der Töne oder der Modulation, (?) und in „einfacher, mit allen Herzen sympathisirender Melodie. Deutscher „Gesang wird überall geuntirt, wo es Menschenohren giebt. Der „Fuß der Wilden zuckt so gut, wenn er einen deutschen Schleifer „hört, als der Schenkel des biedern Schwaben. Im Tone des „herzigen Volkslieds ist Deutschland noch von keinem Volke „übertroffen worden; die größten welschen Meister belauschen oft

„unſere Handwerksburſche, um ihnen herzige Melodien abzuſtehlen.
„Die Natur ſelbſt ſcheint aus deutſchen Kehlen zu ſingen, und der
„philoſophiſche Geiſt unſerer Nation hat dieſer Natur eine Rich-
„tung gegeben, welche nothwendig jene große Schule bilden mußte.
„Welches Volk hat einen Kirchengeſang wie wir? Welches Volk
„hat uns je in der Inſtrumentalmuſik übertroffen? Welches Volk
„hat ſo allgemein gute Stimmen aufzuweiſen wie das unſrige?
„Welches Volk ſtimmt endlich in das einfältige Concert der Natur
„ſo richtig ein, wie das unſrige? Ganz Europa hat unſern Werth
„anerkannt; alle europäiſchen Orcheſter ſind mit deutſchen Kapell-
„meiſtern beſetzt, und das Wort Tedesco iſt längſt mit dem Worte
„Virtuos in Italien in Eins zuſammengefloſſen" ꝛc.

Freilich würde der kühne Dichter der Fürſtengruft gewaltig erſtaunen, ja erſchrecken vor „dem naturgemäßen Gang der Töne oder der Modulation und der einfachen, mit allen Herzen ſympathiſirenden Melodie" in manchen unſerer modernen Opern, aber dennoch hat er in der Hauptſache noch heute Recht und wird auch hoffentlich für immer Recht behalten, indem nach tauſend Verirrungen die geſunde Natur ſtets wieder zu dem Nationalen zurückzukehren pflegt. Uebrigens bleibt es eine Merkwürdigkeit, daß unſere jetzigen Operntonſetzer, welche doch an allgemeiner Bildung denen keiner Zeit und keines Volkes nachſtehen, über den eigentlichen Geiſt der Operncompoſition ſo häufig mit ſich ſelbſt im Unklaren bleiben. Sie erſtreben die karakteriſtiſche Schönheit in ihren Werken, ſie erheben ſich kühnen Fluges nach den höhern Gebieten der idealen Schönheit, aber ſie vergeſſen leider allzuhäufig, daß beide die formale Schönheit unbedingt vorausſetzen, wenn ſie ein Ganzes bilden, allgemeine Anerkennung finden, Eindruck machen ſollen. Statt des Strebens nach der unerläßlichen formalen Schönheit, ſtellen ſie eine ſelten ganz glückliche Hetzjagd auf italieniſche und franzöſiſche äußere Formen oder Manieren an und drängen ſich ſelbſt, obgleich zu Beſſerem geboren und erzogen, unter die Heerde der Nachahmer des Fremdthums herab, entſagen dem edeln Nationalſtolze, ohne ſich über die Nationaleitelkeit und jenen ſchulmeiſterlichen Hochmuth erheben zu können, welche alles Italieniſche und Franzöſiſche nur mit Naſerümpfen betrachten, deſſen unverkennbare Vorzüge nicht ſehen wollen.

Ein gewiſſer Grad von Streben nach formeller Schönheit

liegt den italieniſchen Opern mehr oder minder zum Grunde und ſichert ihnen daher auch immer das Gefallen in höherem oder minderem Grade, ſelbſt da, wo ſie der karakteriſtiſchen Schönheit beinahe ganz vergeſſen, an ein Streben nach idealer Schönheit kaum denken. Dabei geſchieht es denn, ſeit Roſſini, den italieniſchen Tonſetzern ſehr häufig, daß ſie das formal Schöne in ihren Partituren mit Modetand und Firlefanz bekleiden und überflittern — und dieſe ſtutzerhafte Bekleidung, dieſer hetärenartige Flitterprunk wird denn gewöhnlich zur Aufgabe der Nachahmung erkoren, nicht das darunter verborgene formal Schöne ſelbſt.

Weil ich nicht glaube, mich deutlicher und einfacher durch eigene Worte erklären zu können, hole ich eine ſolche Erklärung aus Dr. Ferd. Hand's Aeſthetik der Tonkunſt, S. 163, herbei:

„Um die Darſtellung des Schönen genauer zu ergründen, haben wir die Unterſcheidung eines dreifachen Weſens nöthig. Es läßt ſich dieſes ſowohl als dreifaches Element des Schönen als auch als deſſen dreifache Form betrachten, wie nicht minder ein dreifaches Geſetz für ſchöne Darſtellung daraus hervorgeht. Begründet aber ſehen wir dies dreifache in den Bedingungen jeder möglichen Darſtellung überhaupt. Alles nämlich, was dargeſtellt wird, iſt erſtlich ein Ding und hat Form; es iſt zweitens ein Einzelding und trägt mithin ſeinen Karakter in ſich, und es läßt drittens zugleich ein Allgemeines kund werden, indem es eine Idee, die es ganz oder zum Theil in ſich aufgenommen hat, ausſpricht, und ſo in Beziehung auf ein Höheres ſteht.

„Faſſen wir nun das Schöne als eine Vollendung des Daſeins auf, ſo muß ſich darin Vollendung der Erſcheinung, der Realität und des idealen Seins vorfinden. So ergiebt ſich uns der Beſtand des Schönen in einem formalen, einem karakteriſtiſchen und einem idealen Elemente, und wir erkennen eine formale Schönheit, deren Grundgeſetz Harmonie iſt, eine karakteriſtiſche Schönheit, deren Geſetz Ausdruck heißt, eine ideale Schönheit, deren Geſetz wir Idealität nennen.

„Wenn wir dieſe Elemente für die Unterſcheidung der genannten Arten der Schönheit in der Abſtraction trennen, ſo beſteht dennoch das ſchöne Kunſtwerk nur in der Vereinigung aller dieſer Elemente, und keines derſelben darf ganz ausgeſchloſſen ſein. Je nachdem aber das eine Element, das formale, oder das karakte-

riſtiſche, oder das ideale in höherem, entſcheidendem Grade hervortritt, können wir die Art des Kunſtwerks nach ihm bezeichnen. In der höchſten Vollendung durchdringen ſie ſich alle drei mit gleicher Gültigkeit und gleichem Grade, wobei dann das Geſetz der Darſtellung in der Einheit der genannten Geſetze vorliegt. So werden die beſondern Regeln, nach denen die einzelnen Elemente zu behandeln ſind, für das Allgemeine gültig, und werden zu Regeln der künſtleriſch ſchönen Darſtellung überhaupt.

„Eine einſeitige Auffaſſung hat freilich von jeher auch einſeitige Theorien herbeigeführt, indem man Eins dieſer Elemente getrennt an die Spitze ſtellte, und in ihm das ganze Weſen des Schönen nachwies. Daher die Theorie der Formaliſten aus der Kant'ſchen Schule, der Karakteriſtiker, wie Hirt von Goethe bezeichnet wurde, der Idealiſten in neueſter Zeit. Im gemeinen Leben begegnet außer den Schulen uns auf anderen Wegen gleicher Irrthum, wenn man aus Mangel ſtrenger Unterſcheidung bald das als ſchön im Allgemeinen zu bezeichnen pflegt, was nur formale Schönheit in ſich faßt, bald bei dem allein mit Bewunderung verweilt, was ohne Schönheit der Form durch den grellſten Ausdruck frappirt oder den Drang nach karakteriſtiſcher Malerei zur Schau trägt.

„Formale Schönheit nennen wir diejenige, in welcher die freie Form, an ſich betrachtet, vollendet erſcheint. Das Anſchauliche ſetzen wir dabei als Bedingung der Darſtellung voraus. Dieſes wird zum Schönen, wenn das Regelmäßige und Geordnete freie Form gewinnt. Nennt man nun das Anſchauliche in der Muſik Melodie, ſo wird dieſe zur ſchönen Melodie durch freie Geſtaltung in der Kunſt, und damit zur Baſis aller kunſtvollen Muſik wodurch keineswegs geläugnet wird, daß auch ohne Kunſtbildung im Leben ſchöne Melodien geſchaffen werden, welche wohl auch der Künſtler als brauchbares Material bearbeiten mag.

„Damit das frei Weſen ſichtbar werde, bedarf es einer geregelten Grundlage. Es wird nämlich für formale Schönheit vollkommene Einheit, Zuſammenſtimmung aller Theile, harmoniſche Belebung erfordert; denn das für die Form im Allgemeinen gültige Geſetz iſt Einheit oder Harmonie. Wird nun das Regelmäßige in dem blos Anſchaulichen ſchon geeinigt und zuſammengehalten, ſo muß Freiheit hinzutreten, damit ein Geiſtiges ſich un-

mittelbar als Schönes ausspreche, wodurch es dann Gegenstand einer anderen Auffassung wird. Das Anschauliche fällt der Einbildungskraft zu, das Regelmäßige wird in äußerer Verbindung dem Verstande gegeben; das Freie aber und die von Freiheit durchdrungene Einheit erfaßt nur das Gefühl. Wir werden das Dasein eines solchen Products mit der Form abgeschlossen erachten, und können das formal Schöne auch als das rein Schöne annehmen, von welchem wir sagen, daß es schön sei und nichts weiter, wenn auch dies schon viel besagt.

„Die Einheit der Form, welche hier sich vorfindet, ist nicht eine Einheit, welche der Verstand zu Stande zu bringen und zu denken hat; dies wäre die Regelmäßigkeit, von welcher so lange alle Schönheit ausgeschlossen bleibt, als die Theile äußerlich nach denjenigen Regeln verbunden sind, welche der Verstand ordnet. Beispiele zu dem im Generalbasse aufgestellten Gesetze, wie Albrechtsberger's Uebungen, sind vollkommen regelmäßig, aber ohne alle Schönheit; und so wird eine Musik, welche nach der Grammatik streng ausgearbeitet ist, darum, weil sie regelrecht ist, eben so wenig zu einer schönen, als eine aus mathematischen Figuren zusammengefügte Zeichnung. Die schöne Form wird, als schöne, durch eine von Innen stammende Einheit zusammengehalten, deren wir nur im Gefühl gewiß werden. In ihr waltet ein freies Wesen. Die rationalen Verhältnisse, welche zur Basis dienen, müssen sich in irrationale verwandeln, und die bestimmte und strenge Form des Regelmäßigen gleichsam gebrochen und der Nothwendigkeit entrissen werden. Dann ist das Schöne vorhanden. Sobald der Verstand beim Anhören einer Musik genöthigt wird, die Regel herauszufinden und nichts weiter als das Gesetzmäßige übrig bleibt, so kann sie wohl interessant sein, aber sie hört auf als eine schöne zu gefallen. Es gebricht Freiheit des Geistes. Wie die Statue in Quadrate aufgelöst wirkt, so Musik auf Zahlen zurückgeführt. Und so muß auch im Musikalischen das vorhanden sein, was nicht unmittelbar nachgemessen werden kann, und bei dem wir mit dem Verstande nicht ausreichen. Das Geradlinige und die auf Winkeln gestumpften Linien und alles Eckige kann die bildende Kunst nicht unmittelbar zur Darstellung eines Schönen verwenden, vielmehr wählt sie die freie Bewegung der krummen Linien und das, was durch krumme Linien beschrieben wird; eben so verfährt

die muſikaliſche Kunſt, in welcher wir das der Berechnung allein Hingegebene als ſteif und trocken verwerfen; wir ſollten es vielmehr als nicht ſchön bezeichnen .....

„Zur Verſtandesdemonſtration durch Töne darf die Muſik nie werden, vielmehr ſoll ſie nimmer aufhören Tondichtung zu ſein ....."

Ueber das Karakteriſtiſche ſagt derſelbe S. 189 ff.:

„Das formale Element der Schönheit macht in aller ſchönen Darſtellung die erſte Grundlage aus und kann als ein für das Ganze unerläßlich Weſentliches nie gänzlich mangeln; dennoch wird durch daſſelbe weder das Ganze ſelbſt vollendet, noch das Höchſte erreicht. So wird in einem Gemälde von Saſſoferrato oder Albani, oder in der Natur eine formal ſchöne Geſtalt, die wir auch wohl mit dem Namen des Hübſchen bezeichnen, nicht wenig erfreuen, aber das Verlangen nach einem noch nicht gefundenen Höheren nicht beſchwichtigen; dies wird nämlich in ſolchem Bilde, welches durch die Harmonie aller Theile in freier Form uns wohl eine nicht geringe, aber einſeitige Befriedigung gewährt, nach dem noch fragen laſſen, was nicht, mit der äußeren Form abgeſchloſſen, aus der wohlgefälligen Ordnung und Einheit des Mannigfaltigen hervorgeht. Wir nennen eine ſolche Darſtellung alsbald ausdruckslos und kalt, vielleicht auch geiſtlos und leer; und dennoch mangelt ihr Schönheit und Geiſtiges nicht. Daher muß, um das vorhandene Schöne zu vollerer Blüthe zu entfalten, ein zweites Element wirkſam hinzutreten. Dies iſt das Karakteriſtiſche, deſſen Geſetz in dem Ausdruck oder der Bedeutſamkeit erkannt wird.

„Der menſchliche Geiſt, welcher nur durch Geiſtiges als das ihm Gleiche und Verwandte befriedigt und erfreut wird, findet das ihn ſo Anſprechende nur in dem Gebiete des Lebendigen. Alles Lebendige aber, was da iſt, exiſtirt nur mit der Beſtimmtheit eines beſonderen unter beſtimmten Formen begriffenen Weſens, welches das ihm Eigenthümliche heißt. Dies iſt der Inhalt der Erſcheinung, innere Fülle und Kraft, gleichſam die inwohnende Seele; und wie dies Weſen ſich ausſpricht, bezeichnen wir als Karakter .....

„Was in dieſem Karakteriſtiſchen als Schönes gefällt, kann weder das Individuelle noch das Wahre ſein, weil beides nur

den Verſtand exiſtirt und nur zu intereſſiren vermag. Das
dividuelle nämlich, zwar erkennbar für den Verſtand, bleibt als
ches, d. h. in der Nennung von allem Anderen, dem Gefühl
eutungslos; ſonſt wäre das Conterfei eines Porträts geradehin
das vollkommenſte Kunſtwerk zu betrachten; das Wahre aber
n als Denkbares, oder in den Eigenſchaften, welche den Be-
ff des Gegenſtandes gewinnen laſſen, nur eine Sache der Vor-
lung ſein. Dennoch werden wir dem Karakteriſtiſchen nicht
leugnen, daß es gefalle, und zwar mit tiefer greifendem Ein-
ucke als das formal Schöne, indem das Individuelle einmal die
ee innerer lebendig wirkender Kraft, und zugleich die Idee eines
anzen, welchem jenes angehört, klar und lebendig ausprägt .....
as dem Gefühle als ſchön gefällt, iſt dann nicht die logiſche
othwendigkeit, nicht die individuell begrenzte Form, ſondern das
nere lebendige Weſen, das Freie, in welches die Regelmäßigkeit
fgenommen iſt,' und durch welches der Begriff Leben gewinnt.
ie Verſchmelzung des Allgemeinen und Beſonderen, der Idee und
r individuellen Exiſtenz, und die Unterordnung des Wirklichen
nd Nothwendigen unter die Macht der Freiheit, dies iſt's, was
as Gemüth des Menſchen erfreut und die Ahnung eigener gei-
ger Freiheit weckt. Sonach beruht die karakteriſtiſche
chönheit in dem aus der inneren Belebung oder Beſeelung
rvortretenden eigenthümlichen Weſen, und das Schöne, was
isher von uns als das in freier Form erſcheinende Geiſtige be-
achtet wurde, hat zugleich den inneren Beſtand und die eigen-
ümliche Kraft in freier Entäußerung auszuprägen, um karakte-
ſtiſch zu ſein .....

„Das Geſetz für karakteriſtiſch ſchöne Darſtellung iſt Aus-
ruck, das iſt, Aeußerung eines eigenthümlichen Innern. Was
ach demſelben ſich darſtellt, hat Bedeutung oder Bedeut-
amkeit. Es macht aber das Karakteriſtiſche ein weſentliches
Element der Schönheit aus, und kann daher in keinem wahrhaft
chönen Werke der Natur und Kunſt gänzlich fehlen. Wo in Kunſt-
verken es vermißt oder nur in ſchwachen kaum erfaßbaren Zügen
gefunden wird, da ſind uns Geſtalten und Gebilde gegeben, welche
wir wohl als zart und harmoniſch, regelmäßig und gefällig aner-
kennen, aber doch die aus innerer Tiefe hervortretende Seele ver-
miſſen, und darum unbefriedigt uns bald abwenden" ꝛc.

Kann auch der Ausdruck ſchon an ſich gefallen, freie Bewegung an ſich erfreuen, ſo kann ihm doch eigentlich nur Schönheit zugeſprochen werden, wenn ihm die Harmonie ſchöner Formen zum Grunde liegt, wenn die Form vollendet iſt. Ausdruck ohne Schönheit, ohne ſchöne Form, kann keine Aufgabe muſikaliſcher Poeſie ſein, kann höchſtens dem Verſtande zum Verſtändniſſe des Gewollten genügen, aber auf keine Weiſe dem Gefühle wohlthun.

Zu einem Kunſtwerke, welches die höchſte Bedeutung und Würde beanſpruchen will, fordert der geehrte Verfaſſer noch eine dritte Eigenſchaft — die ideale Schönheit und erklärt ſich darüber Seite 271 ff. auf folgende Weiſe:

„Halten wir den ſchon manchmal ausgeſprochenen Grundſatz feſt, daß Schönheit ſich nirgends finde, wo nicht jedes ihrer weſentlichen Elemente in höherem oder geringerem Grade vorhanden iſt, und daß wir eine verſchiedene Bezeichnung der Schönheit in einzelnen Werken nur in ſofern eintreten laſſen, als eines jener weſentlichen Beſtandtheile das Ganze beherrſchend hervortritt, ſo werden wir auch die ideale Schönheit als eine beſondere Art des Schönen, wie zugleich als eines der jedes ſchöne Kunſtwerk durchdringenden Principe anerkennen. Der bildende Künſtler gebe eine ſchöne Form, er gebe im Karaktergemälde eine reine Ausprägung des bedeutſamen innern Lebens, ſo iſt, was er aufſtellt, wirkliche und vielleicht von den bezeichneten Punkten aus vollkommene Schönheit ihrer Art; es darf nicht für ein Geringes gelten, und wird, als deſſen Werth, von Liebe umfaßt, von Verehrung geprieſen werden. Dennoch erſcheint in demſelben nicht das Höchſte in ſeiner Entſchiedenheit und ganzen Fülle. Die Wirklichkeit hat ſich dort in ſchöne Form gekleidet und ſpricht wohlgefällig die Bedeutung geiſtigen Lebens aus, allein das Natürliche kann ſeiner Bedingung nicht enthoben, die Grenze der Wirklichkeit nicht überſchritten werden. Nun aber trete ein Höheres und Drittes hinzu, durchdringe jene Darſtellung als idealer Anhauch, oder walte in dem Kunſtwerke als das vorherrſchende Princip idealer Schönheit, ſo iſt dann erſt ein Höchſtes und vollendete Schönheit gegeben. Unmittelbar aus der Welt der Ideen, die über der Wirklichkeit in dem Gebiete des Geiſtes vorhanden iſt, geht diejenige Beſeelung eines ſchönen Werkes aus, welche ihm den Stempel der Unendlichkeit aufdrückt. Das Unendliche aber kommt im Schö-

ben zur Erscheinung, und die Idee wird zur sinnlich erfaßbaren Gestalt, indem die Seele des Menschen in ihrer höchsten Reinheit sich offenbart; indem durch die Darstellung des Unbedingten, des Vollkommenen, des Reingeistigen, wie kein Gegenstand der gewöhnlichen Erfahrung es darbietet, Ahnungen der Seele erweckt werden, welche über die Schranken der bedingten Endlichkeit hinausführen und in eine unsichtbare und unhörbare Welt versetzen; indem Gefühle ausgesprochen und angeregt werden, in denen ein nur dem Menschen erreichbares, jenseits gelegenes Dasein gleichsam im Widerschein und in Verklärung der Natur sich kund giebt.

„Niemals kann dieses Element einem schönen Werke gänzlich mangeln, sei es auch nur ein einfaches Volkslied, ein Landschaftsgemälde, eine Tanzmelodie; denn es wäre beim gänzlichen Mangel desselben nicht schön; aber es kann in einem so geringen Grade vorhanden sein, daß es als schwach und unwirksam der Anerkennung entgeht, von den andern Elementen überwogen und daher vermißt wird. Wir sind mithin berechtigt, von einem Mehr oder Weniger, von einem Höheren und Höchsten in Sachen der Schönheit zu sprechen.

„Wenn das karakteristisch Schöne das Besondere in seiner Lebensbedingung bezeichnet und die Wahrheit, sie mag der Natur treu entsprechen, oder den Einklang des Individuellen und Allgemeinen erkennbar machen, zur Erscheinung bringt, so erhebt uns das Ideale in die Sphäre des Allgemeinen und versucht die hohe Bedeutung der Ideen unmittelbar in Bilder zu fassen, die einer symbolischen Darstellung anheimfallen. Diese symbolische Bedeutsamkeit ist nur dem Idealschönen eigenthümlich ....."

Deutlicher wird nun Jedem sein, was wir hier wiederholen: die italienische Kunst erstrebt vorzüglich formale Schönheit, die deutsche mehr die karakteristische, die französische schwankte zwischen beiden, obgleich vorzüglich Gluck und Cherubini ihr mehr eine deutsche Richtung eingeflößt haben, und sie schwankt heute noch, wohin sie eigentlich sich wenden wolle.

Hieraus wird klar, daß Italiener wie Deutsche gegenseitig eines Vorzugs ihrer dramatischen Musik mit Recht sich rühmen, und daß beide auf verschiedene Weisen in einem Irrthume sich befangen haben, indem jene, die hervorragendsten Geister abgerechnet, das Karakteristische nur als Nebensache behandeln, diese dem

Streben nach Karakteriſtik allzuoft die formale Schönheit zum Opfer bringen. Aber beide Schönheiten müſſen vereint ſich zeigen, wenn von einem Kunſtwerke im eigentlichen Sinne die Rede ſein ſoll, und gleich mangelhaft erſcheint der Karakteriſtiker ohne formale Schönheit, wie der nach formaler Schönheit Strebende ohne Karakteriſtik.

Daß die italieniſche Anſicht bisher überall periodenweiſe den Sieg davon getragen habe, iſt eine hiſtoriſche Thatſache und erſcheint auch natürlich, wenn man die Natur der Dinge und der Menſchen unbefangen betrachtet. Das formal Schöne ſpricht von Natur wohlthuend, einſchmeichelnd zu dem Ohre und Herzen des Menſchen, indem das Gefühl dafür inſtinktartig im menſchlichen Gemüthe liegt, und zu einem ſolchen inſtinktartigen Genuſſe weder eine Vorbildung noch eine eigentliche Aufmerkſamkeit bedingt iſt. Dazu kommt noch, daß die Italiener alle Mittel zur Darlegung und Geltendmachung ihrer formalen muſikaliſchen Schönheit beinahe immer in ausgezeichnet hohem Grade beſitzen und durch ihre Lehranſtalten ſich zu verſchaffen wiſſen. Der Genuß der karakteriſtiſchen Schönheit dagegen erfordert unbeſtreitbar ein bereits gebildetes Gefühl, ein aufmerkſames Betrachten und Verfolgen der Compoſitionen, ein ſich Einleben in das Drama und in das poetiſche Verhältniß der Muſik zu demſelben. Hier reicht, wenn der Ausdruck erlaubt iſt, die Paſſivität des Gefühls nicht mehr aus, das Gefühl muß activ werden, es muß aus jener Art von unwillkürlich träumender Beſchauung zum wachenden, ſeiner ſelbſt bewußten Genuſſe ſich erheben. Damit aber das Gefühl dazu ſich erheben könne, muß es formal wohlthuend gelockt und geſtimmt werden, d. h. die formale Schönheit muß vorangehen oder vielmehr innigſt mit der karakteriſtiſchen Hand in Hand erſcheinen, indem ohne ſolche Vereinigung das Karakteriſtiſche allein nicht das Gefühl wohlthuend anſprechen, ſondern nur den Verſtand beſchäftigen, mithin auch von Erwärmung und Entzückung durch die Kunſt nicht die Rede ſein kann. Wo aber dieſe nicht ſtattfinden können, wo der Verſtand, als ſolcher, allein walten und genießen ſoll, da iſt man dem Gebiete der Kunſt entrückt und muß für die große Mehrzahl aller Genuß überhaupt aufhören, überdies Verſchiedenheit in Anſichten und Urtheilen ſich geltend machen, da alles blos vom Verſtande Gegebene und mit dem Verſtande Gefaßte immer und überall

zu den problematischen Dingen gehören, niemals zur Einigung führen wird, während das Gefühl für das formal Schöne so ziemlich ein allgemeines ist.

Ueber das ideal Schöne wollen wir uns hier auf nähere Erörterungen nicht einlassen, da es nicht Gegenstand einer eigenen Richtung und Schule, überhaupt nur Sache der hervorragendsten Genien aller Völker ist, bald wie eine zweite Seele ganze Werke höher belebt, bald nur in den glücklichsten Momenten sich kund giebt, meteorähnlich erscheint und wirkt.

Aber bei jenem unverkennbaren Unterschiede zwischen der gewöhnlichen Compositionsweise[58]) der Deutschen und der Italiener müssen wir noch einen Augenblick verweilen, weil sich daraus vielleicht Fruchtbringendes für die Zukunft unserer Oper ableiten läßt, jedenfalls daran sich Betrachtungen knüpfen, welche praktisch wohl zu beherzigen sein dürften.

Kann nicht geleugnet werden, daß die italienische Oper das formal Schöne erstrebt, meistens einzig erstrebt, sehr häufig es erreicht, obschon gewöhnlich mit gänzlicher Hintansetzung oder Nichtberücksichtigung der karakteristischen Schönheit; kann auch nicht geleugnet werden, daß die italienische Oper trotz dieser Nichtbeachtung des Karakteristischen in den Ländern der ganzen Welt in höherem oder minderem Grade gefällt, und will man nicht die Absurdität behaupten, daß einmal die Welt nur am Schlechten Gefallen finde: so läßt sich dafür nicht wohl ein anderer Grund, als jene Beachtung des formal Schönen auffinden. Und dem ist auch in der That so, abgesehen von einer gewissen Popularität der italienischen Melodik und von manchen unverkennbaren Vorzügen ihrer Gesangskünstler.

Hieraus leitet sich für Deutschlands junge Tonsetzer die natürliche Lehre ab, daß sie die Partituren der bessern Italiener nicht mit der üblichen schülermäßigen Verachtung zur Hand nehmen sollen, sondern mit reinem, männlichem Streben, daraus zu lernen, was daraus zu lernen ist: praktische Ansicht der Formalschönheit und praktischen Gebrauch der verschiedenen Singstimmen. Nicht um die fehlerhafte Weise des italienischen Obenhin nachzuäffen, der [illegible]nigkeit, Wärme und Nationalität der deutschen Melodik zu entsagen, oder in manierirte Composition zu verfallen[59]); sondern um das formal Schöne aus solchen oft sehr leichtfertigen Gebilden

herauszusuchen und anschaulich kennen zu lernen, von der Wirkung sehr einfacher Mittel sich augenscheinlich zu überzeugen, und mit dem Entschlusse — das Karakteristische zugleich formal schön zu bilden, sich zu durchringen. Auf diesem ehrlichen und ehrenvollen Wege suchte Mozart das Heil, und wie er es gefunden, wissen wir alle. Es wird keinem Menschenkinde einfallen, Paisiello's, Martini's, und selbst Cimarosa's Opern über oder nur unmittelbar neben Mozart's Werke zu stellen, aber er selbst bekennt mittelbar und unmittelbar oft genug, wie er solche Werke geachtet und wie sinnig er sie studirt hat. Wäre etwa Mozart's Beispiel nicht eine triftigere Lehre, als das Jammergetön mancher geistleser und lediglich von contrapunktischem Wissen aufgeblähter Schulfüchse?

Die musikalische Kritik dürfte wohl verpflichtet sein, diesen Umstand lebendigst in das Auge zu fassen und ihrem ewigen, fruchtlosen Einerlei über italienisches Gedudel ꝛc. endlich einmal entsagen, um nicht die deutsche Künstlerjugend mit hohlen Phrasen und wohlfeilem Deutschthum geradezu auf Ab- und Irrwege zu führen. Die Fehler der Italiener erörtere sie ausführlich und streng, aber auch ihren Vorzügen und Tugenden gönne sie ein Wort der ehrlichen Beachtung und Belehrung, sie lasse den Contrapunkt auf sich beruhen und richte ihre Bresch- und Victoria-Batterien scharf auf den ästhetischen Theil der Kunst.

Kann und soll man die Kunstjünger belehren, so muß man das Publikum oder die Menge geradezu führen. Alles Peroriren und Salbadern gegen die italienische Oper hat sich seit halb hundert Jahren der Menge gegenüber als fruchtlos bewiesen. Dies wird auch ferner der Fall sein, wenn die deutschen Tonsetzer fortfahren, das Karakteristische mit Hintansetzung des formal Schönen zu erstreben, und dies noch überdies auf dem abentheuerlichen Wege der Verwechslung von Kunstzweck und Kunstmitteln, d. h. mit hauptsächlicher Berücksichtigung der contrapunktischen Lehre und auf Kosten des Poetischen in der Musik, oder auf dem Wege jener ultraromantischen Freiheit, welche das Genie von jeder Regel emancipiren will und geradezu in das Chaotische führt[61]).

Leiten läßt sich das Publikum, führen. Die Theaterdirectionen führten es bisher ziemlich undeutsch und unbesonnen an einem recht kindischen Gängelbande, so mögen sie denn auch einmal ein

männliches Gängelband versuchen. Mit Habichtsaugen lauerten sie bisher auf jede neue Erscheinung am Opernhimmel Italiens und Riccordi in Mailand konnte die Partituren der italienischen Modetonsetzer, wie Schott die der französischen, nie schnell genug herüberschaffen. Zu jedem Versuche, auch dem kostspieligsten und gewagtesten, mit einer italienischen oder französischen Neuigkeit zeigte man sich stets bereit, und jedes Mißlingen suchte man mit einem neuen Versuche zu bemänteln und zu verlarven. Wohlan, ihr deutschen Operndirectionen, bildet euch einmal drei Jahre lang ein, es gebe kein Italien und kein Paris, sucht redlich und freundlich lediglich mit deutschen Opern neuer Tonsetzer auszukommen, gönnt dem Publikum volle, ungeschmälerte Freiheit zu urtheilen, in den Himmel zu heben, in die Hölle zu stürzen, hört und ehrt des deutschen Volkes Stimme über deutsches Streben und deutsches Wirken, und berauscht nicht immer zwischenein mit italienischer Melodik und mit Pariser Witzesaccenten und Salonitaden. Seid ehrlich, thut es! Und habt ihr nicht nach drei Jahren ehrlicher Prüfung und ehrlichen Willens die deutsche Oper wirklich gehoben, eine deutsche Frucht verheißende Saat gelegt — so gebt die deutsche Oper wieder so sehr auf, wie ihr es bis jetzt gethan habt, überlaßt sie noch unfreundlicher ihrem Schicksale — ihr seid dann rein in eurem Gewissen und frei von aller Schuld. Und diesen Versuch werdet ihr schwerlich ein Opfer nennen dürfen. Denn gebt ihr dem Publikum wahre Freiheit der Urtheilsäußerung und geht die Kritik mit euch ehrlich und vernünftig Hand in Hand, so wird sich die jetzige Apathie, ja beinahe Antipathie gegen die deutsche Oper in Sympathie und nationale Freude bald verwandeln, zur lebendigen Theilnahme ermuntern, und diese wird die Tonsetzer bald auf den rechten Weg treiben, streng aber gerecht richten, belohnen, bestrafen. Und eine solche Wechselwirkung bringt eurem Volke — der Kasse — stets und überall die besklingenden Opfer.

Hat der deutsche Tonsetzer keine freudigere Aussicht, als ihm jetzt im Vaterlande lächelt, so ist es ihm wahrlich nicht sehr zu verargen, wenn er dickköpfig nur seinen geliebten Contrapunkt und, so gut es gelingen will — auch die Karakteristik im Auge behält, alles Uebrige für Larifari erklärt und, mit den Zärtlichkeiten der Localblätter zufrieden, sich um die Welt nichts bekümmert, auf

seinen Lorbeern hungrig, aber stets selig entschlummert und noch auf dem Todesbette sich für einen Mozart und Beethoven hält.

Alle Schwierigkeiten und Hemmnisse vermehren und vergrößern sich, sobald von der komischen Oper die Rede ist, indem hierbei auf den Stoff und dessen poetische Behandlung viel mehr ankommt, als in der ernsten Oper. Was vor tausend Jahren tragisch gewesen, ist es heute noch und kann heute noch auf volle Wirksamkeit rechnen. Anders verhält es sich mit dem Komischen. Denn die wenigen allgemein menschlichen Grundzüge abgerechnet, basirt das Komische hauptsächlich auf der Gegenwart des lebenden Geschlechts, die Wurzeln seiner Lebenskraft müssen ihre Hauptsäfte aus dem Boden des augenblicklich Vorhandenen ziehen, seine Blüthe muß das Leben, die Constellation und die Conflicte der Gegenwart spiegeln, daher auch nach Form, Farbe und Duft mit jeder Periode sich ändern. Die komischen Gebilde aller Zeiten liefern eine getreue und anschauliche Geschichte der fortlaufenden Sitten, Gebräuche, der Moden, der Bildung, der menschlichen Ansichten und Stimmungen nach allen socialen, politischen, religiösen und humanistischen Richtungen. Scheinen sie sich auch weniger um die Vorzüge und Tugenden ihrer Zeit zu bekümmern, so zeichnen sie um so lieber deren Schwächen, Thorheiten und Laster nach allen Abstufungen. Alle Vergangenheit ist ein Grabgefilde, woraus man wohl Gespenster heraufbeschwören, aber nicht komische Gestalten zu wahrer Lebenskraft und Lebenslust erwecken kann, wie man sie auch kleiden und formen möge.

Hierin liegt wohl auch der Hauptgrund, warum sogar die Meisterwerke von unserm Gluck der komischen Oper, von dem köstlichen Dittersdorf, oft wiederholt und der Reihe nach hinter einander gegeben, gewiß die Häuser leer lassen und Langeweile erregen würden, obgleich sie, die Mozart'schen Lustopern abgerechnet, noch heute keine Nebenbuhler von gleichem Range haben.

Daraus ergiebt sich denn auch die Lehre, daß die Theaterdirectionen alles Erdenkliche versuchen sollten, um Dichter und Tonsetzer der Zeit zu Hervorbringung komischer Opern und heiterer Liederspiele zu ermuntern. Um so mehr, da das Komische nicht nur aus seiner Zeit selbst seine Wirksamkeit schöpfen muß, sondern hauptsächlich nur aus dem rein Nationalen seinen schönsten Farbenglanz, seinen üppigsten Duft saugen muß und abziehen kann.

Alles fremde Komische kann momentan Luſt und Lachen erregen, einige Stunden erheitern, aber nur was aus dem Herzen, Weſen und Leben der Nation ſelbſt hervorgegangen, kann auch wieder nachhaltig auf Herz und Mark des Volks einwirken, und neue Kraft und neuen Schwung daraus ſchöpfen.

Bei der unverkennbaren Vorliebe des Volks für muſikaliſche Darſtellungen würden die Theater, im Verhältniß zur ſogenannten großen Oper, an mancherlei Aufwand bedeutend erſparen, an Zeit und Betrieb weſentlich gewinnen, jedenfalls viel leichter und ſchneller ein tüchtiges Enſemble ſich heranbilden und erhalten können. Um ſo lebendigeren Antheil würde das Publikum jetzt daran nehmen, da der auf dem Drama haftende Alpdruck noch lange nicht gehoben werden zu ſollen ſcheint, und gerade in der komiſchen Oper manche Vermittelung zwiſchen Volkswillen und Volksluſt und den kiplomatiſchen Anſichten, d. h. zwiſchen dem Geiſt der Zeit und dem confuſen Reactionsgebahren möglich und thunlich wäre: barſch und herb erſcheint das Wort, milder und beſchwichtigend der Geſang.

Aber freilich müſſen die Tonſetzer ſelbſt auch das Ihrige redlich und verſtändig dazu beitragen. Sie müſſen dem ehrwürdigen Sebaſtian Bach nicht eine komiſche Mütze aufſetzen, den Meiſtern Kirnberger und Albrechtsberger nicht Begeiſterung abtauſchen, alle Pracht und Herrlichkeit von Cherubini und Spontini nicht der Colombine aufbürden wollen — ſondern ſie müſſen einfach den geſunden Menſchenverſtand um die Natur der komiſchen Oper, des Theaters und des Publikums befragen, ihr Herz und ihre Phantaſie mehr als ihre Gelehrſamkeit in Anſpruch nehmen, und wenn Alles ihnen nicht gehörig Auskunft geben ſollte, bei Mozart und Dittersdorf, W. Müller und Hiller ſich Raths erholen. Dieſe reden und ſchreiben ſehr verſtändlich, obgleich in ſehr verſchiedener Weiſe. Und nach ihnen ſind denn auch Dalayrac, Berton, Boyeldieu, Auber ꝛc. Paer, Generali, Donizetti, Roſſini ꝛc. ein wenig zu durchblättern, denn ſie alle haben manches Gute, bisweilen Vortreffliches in eigener Weiſe hervorgebracht, wovon ſich immerhin manches Nützliche ablernen läßt. Nur nicht Nachäfferei treiben, Jeder ſinge, wie ihm der Schnabel gewachſen iſt und wie ſeines Herzens Luſt ihm eingiebt — es führen ja ſo viele Wege zum Himmel[63])!

Alles drängt uns zum Schlusse dieser bereits allzulang gewordenen flüchtigen Uebersicht.

„Was hast du uns eigentlich gelehrt?" fragt vielleicht Mancher am Ende dieses Büchleins. Ich kann auf solche Frage nur einfach antworten: An das lehren wollen habe ich eigentlich niemals gedacht, weil ich nicht anmaßend genug bin, meine Kraft zum Lehren für stark genug zu halten. Andeuten wollte ich, wie und wo allenfalls noch Manches zu lernen und zu beachten wäre; anregen zu der fruchtbaren Lust des Beobachtens, Berücksichtigens, des Lernens und des Besserns; veranlassen wollte ich vorzüglich Begabtere und Gelehrtere zu Erforschung der natürlichen und wahren Quellen manches auf unserm Kunstleben lastenden Uebelstandes, zu Erörterung der Wege und Mittel für Beseitigung derselben; zu verständiger Darlegung der Bedingungen, unter welchen die deutsche Oper allen Geboten der Theorie und der Aesthetik entsprechen und zugleich dem Publikum angenehm, lieb, erhebend und belebend werden, zu einem wahrhaft nationalen Kunstwerke heranblühen könne.

Die Deutschen bedürfen und wollen eine deutsche Oper und deutsche Sänger. Auf dem bisherigen Wege sind diese so natürlichen als gerechten Wünsche nicht wohl zu erfüllen. So schlagen wir denn einen anderen Weg ein, gleichviel ob den, wozu ich die Richtung mit einzelnen Punkten bezeichnen zu müssen glaubte, oder ob einen völlig entgegengesetzten, wenn wir nur an das Ziel gelangen. Dazu müssen freilich Regierungen, Volk, Dichter, Tonsetzer und Sänger sich treu vereinen und redlich die Hand bieten[63]).

Eindringlicher glauben wir nicht schließen zu können als mit der Schlußbetrachtung von Meister A. B. Marx's Abschnitt „ein Blick auf den jetzigen Musikzustand", aus dessen trefflichem Werke „Allgemeine Musiklehre":

„Gar Vieles ist zusammengetroffen, um unserer Zeit den reinen Genuß und das reine rechte Streben in der Welt der Töne zu stören oder zu verkümmern. Noch langen die gewaltsamen Wogen der neuesten Weltereignisse in das Innerste der Gemüther und alle Gestaltungen des socialen und geistigen Lebens hinein, und noch fehlt den Massen eine einende, hebende, geistig anregende Idee. Uebergewaltige Erlebnisse und Erinnerungen haben auf der einen Seite Heftigkeit des Begehrens und die Gewohnheit

leidenſchaftlicher, wildwechſelnder Eindrücke, auf der anderen Seite ihren Gegenſatz: Erſchlaffung, das tiefe Bedürfniß nach Ruhe der Geiſter und Nachlaſſen der Gemüthsſpannung hervorgerufen. In beiden Beziehungen hat das Materielle, als Element gewaltſamer Erregungen und Effecte oder als weicher geiſteinlullender Sinnengenuß, eine den Höhen der Kunſt fremde Geltung, ja Herrſchaft erlangt, und es wiederholt ſich das mehrmals ſchon geſehene Schauſpiel, daß in ſolchen Momenten, wo die Spannung des deutſchen Geiſtes und Karakters in den Maſſen des Volks und den unmittelbar an ihr Gemüth Redenden nachläßt, das Ausland, beſonders die Frivolität und der fixfertige Proſaismus der Franzoſen und die entnervende Sinnlichkeit Italiens, das Scepter ſtehlen. Es iſt dann, beſonders in Bezug auf Muſik, die Oper, wo das ſchlechte Ausländiſche ſeine leichteſten und ſicherſten Siege, Eroberungen macht; denn wie vielerlei Reizmittel zerſtreuen und betäuben in dergleichen Productionen den Geiſt der Genießenden und umnebeln das Urtheil über den wahren Gehalt! Und wie kann dann von dem Theater, dieſem höchſten, beherrſchendſten Schauplatz der Künſte aus, ein gleichartiger Einfluß auf alle anderen Zweige und Richtungen der Kunſt wohl ausbleiben!

„Müſſen wir uns auf der einen Seite die zu dem Materiellen und Niedern herabziehende Richtung der fremden Opern eingeſtehen — eine Richtung, die um ſo unwiderſtehlicher in unſeren Tagen wirkt, je mehr wir noch gewöhnt, ja durch das erregtere politiſche und öffentliche Leben im Weſten gedrungen ſind, unſere Blicke dorthin, als auf die Unruh' an der Uhr Europa, zu wenden: ſo wollen wir auf der anderen Seite das eine Poſitive anerkennen, das uns in jenen Opern zukommt, und das von unſeren Muſikern und ihren Dichtern nur zu ſehr verabſäumt worden: die geſpanntere Richtung auf dramatiſche — oder wenigſtens ſceniſche Lebendigkeit, aus den engern perſönlichen Befindniſſen heraus auf allgemeinere Beziehungen und ein mehr öffentliches, gemeinſames Leben. Nur wenn durch alle Armuth, Niedrigkeit und Verwirrung des Fremden hindurch dieſes eine Element von unſeren Muſikern allgemeiner erkannt und in höherer Weiſe und Wahrheit der deutſchen Oper angenommen iſt, wird unſere Kunſt auch hier ihren unausbleiblichen Triumph feiern.

„Bis dahin wird das fremde Weſen herrſchen, beliebt ſein,

die künſtleriſchen Begehren der Menge an ſich ziehen und in ſeiner Weiſe befriedigen. Sinnreiz und Sinnerſchütterung, äußerer Prunk bei innerer Armuth, oberflächliche Gefallſamkeit an der Stelle von Karakter und Tiefe, eine Hingebung an das Niedere, eine Herabwürdigung eben der bedeutſamſten Zuſtände und Formen zu bloßen Effectmitteln, ſind das untrennbare Gefolge dieſer Herrſchaft. Die zum Unterhaltungsſtoff niedergezogene Muſik wird überall mit herumgeſchleppt, verfolgt uns in die Gärten und zum Mahle, übertäubt jeden geiſtigern Austauſch, und ſtumpft in dem Gefühl, bloße Ausfüllung der öden untheilnehmenden Geſellſchaft zu ſein, ihre wahre Kraft und das Ohr der Hörer gleichmäßig ab. Die Karakter- und Bedeutungsloſigkeit bringt in alle Zweige, und hat wachſende Intereſſeloſigkeit in ihrem Gefolge; je mehr man ſich von der Idee des Ganzen, von der Bedeutung, dem Gedanken der Kunſt und des einzelnen Kunſtwerks hinwegverliert, deſto entſchiedener tritt die Verkehrung hervor, die aller Kunſt innerlicher Tod iſt: die Mittel als Hauptſache anzuſehen, und den Zweck aufzugeben. So vermögen jene fremden verführeriſchen Opern ſelbſt unter der uns Deutſche blendenden und irrenden Autorität ihrer Herkunft doch nur durch berühmt gewordene, für ihre koketten oder gewaltſamen Effecte reichbegabte Sängerinnen und den ſteigenden Aufwand aller Mittel (auch das Mittel barocker Momente — einer Verſteigerung eines zärtlichen Poſtknechts — die da`piziren, weil ſie ganz unerwartet in die Opernwelt hineinfallen) ihre Erfolge zu gewinnen. — Der entgegengeſetzte Fehler, die Mittel für den Zweck nicht ſorgſam genug zu bereiten, iſt uns oft nicht ohne Grund vorgerückt worden, und ſoll uns durch leidige Erfahrung vielleicht abgewöhnt werden.

„Von hier aus öffnet ſich unſerm Auge die andere Seite des heutigen Muſikzuſtandes zu einem nicht befriedigenden Anblicke.

„Wir haben viel Muſik, aber wenig Muſikfreunde.

„Wir nehmen von ihr Zerſtreuung und Unterhaltung, wo wir ihr Sammlung und Erhebung zu danken haben könnten. So in den Mode-Opern, die ihre Liebhaber einen Augenblick ſchwindlig rütteln oder drehen, um ſie leer zu entlaſſen und in Kurzem von ihnen vergeſſen zu ſein; ſo in unſeren Concerten, die den Gipfel ihrer Wirkung in dem Erſtaunen über das Geſchick eines Virtuoſen — der unfruchtbarſten Gemüthsbewegung — erreichen, ſo in

unſeren öffentlichen Muſiken, die ohne näheren Antheil der Verſammlung nur die Unterhaltung übertäuben; ſo im geſelligen Kreiſe, der ſich mit herzloſen Schulſtücken oder übelgerathener Wiederholung der Modeſachen hinhält, und ſtatt Freude an der Kunſt mehr Pein der Beklommenheit, des Neides und der Langeweile ſpendet, als man gegenſeitig, ja als man ſich ſelbſt geſtehen möchte.

„Gern ziehen wir den Blick von der unerfreulichen Seite ſchnell zurück; iſt es doch ohnehin hier nicht Zweck und Ort, ein Urtheil zu begründen, ſondern nur, diejenigen zum Nachdenken zu bewegen, denen die Sache der Kunſt und der Volksbildung am Herzen liegt. Auch müßte man ſehr fremd in ſeiner Zeit ſein, wenn man nicht neben Ausartung und Schwäche das erfreulichſte, vielverſprechendſte Ringen und Wirken gewahren und ahnen wollte, das Feſthalten an den Werken vorübergegangener, ſelbſt älterer Meiſter von Beethoven bis zurück zu Gluck und Sebaſtian Bach; den ſeltenen, wenn auch einſtweilen mehr techniſchen Fleiß der Ausübenden, das eifrigere Streben ſo manches Jüngern nach einer Tüchtigkeit der Schule und Univerſalität geiſtiger Bildung, die beide dem Künſtler unentbehrlich, und in der jüngſtverfloſſenen Zeit keineswegs ſo ernſtlich geſucht waren, als in der unſerigen. Nur läßt ſich auch in ſo löblichem Streben und Beſchäftigen noch zu häufig eine Bewußtloſigkeit über Inhalt und Zweck der Beſchäftigung gewahren, die überwunden werden muß, wenn die rechte Frucht gedeihen ſoll, und die einſtweilen den ſonderbaren Anblick gewährt, das Tiefſte neben dem Flachſten, falſche und wahre Kunſt neben einander in gleicher Schätzung, und das unterſchiedloſe Hinnehmen des Guten und Schlechten mit dem Namen der Vielſeitigkeit geſchmückt, die Unterſcheidung als Einſeitigkeit denuncirt zu ſehen.

„So tritt in den Spuren und Keimen des Guten, wie in dem Treiben des Entarteten eine große weitverbreitete Regſamkeit hervor, die Außerordentliches verſpricht, wenn ſie auf den rechten Zielpunkt hingeleitet wird, der aber einſtweilen einendes, leitendes Bewußtſein, aus dem Tiefſten hervor beſeelende Idee, — die höchſte Macht der Kunſt noch zu erringen bleiben.

„So mancher Edelgeſinnte und Ernſtlich-Denkende hat in dieſem Strudel vielfach verwirrter gegen einander ſchlagender Kräfte und Strebungen den zerſetzenden Tod einer Kunſt zu erblicken ge-

meint, die den Sonnenpunkt ihres Lebens — in Bach, oder Gluck, oder Mozart, oder Beethoven — schon hinter sich habe. Wir dagegen wollen vor Allem an der Ueberzeugung festhalten: daß die Kunst Bedürfniß der Menschheit, mithin unvergänglich wie sie sein muß, und daß aus demselben Grunde auch im einzelnen Volke die Musik nicht untergehen kann, als mit diesem Volke selbst, obwohl sie mit demselben Momente des Nachlassens und Rückschreitens mehrmals erleben mag. Eine gründliche Einsicht in die Geschichte der Tonkunst beweist dies, und eine würdige Vorstellung von dem, was unser Volk ist und was die Tonkunst noch nothwendig von ihm zu empfangen, nur von ihm zu gewärtigen hat, erhebt selbst in Zeiten unleugbaren Rückfalls die Herzen, die für etwas Höheres, als das Momentane, schlagen."

Ueberblicken wir schließlich den heutigen Zustand der italienischen, französischen und deutschen Oper, ihr gegenseitiges Verhältniß zu einander, zu dem deutschen Theater und dem deutschen Volke, so finden wir Folgendes:

Die italienische Oper beharrt bei ihrem Vielerzeugen für die Bedürfnisse des Tages und in einem sehr flüchtigen und vagen Erstreben formaler Schönheit, Glanz des Gesanges, concertartiger Wirkung, und behaglicher Nichtachtung des dramatisch Karakteristischen, wenigstens nur mit sehr secundärer Beachtung dieser ästhetischen Bedingung, wo sich solche mit aller Bequemlichkeit, gleichsam von selbst ergiebt. Nur oberflächlich benutzt sie dabei alle Fortschritte der Zeit in wissenschaftlicher Ausbildung und Orchestergewalten, meistens nur für Hervorbringung materieller Effecte und pikant französischen Gelärmes. Dabei verschwinden ihre hervorragenden Sänger mehr und mehr, und unter der Legion ihrer Tonsetzer will noch immer kein neues Genie auftauchen. Vorüber ist die Zeit ihres Glanzes in Deutschland, Theater und Volk sind etwas zur Besinnung gelangt, sie kümmert und siecht dahin und jedes neue ihrer Producte vermehrt dieses Siechthum. Bringt nicht die gewaltige politische Aufregung durch alle Höhen und Tiefen Italiens auch für die Oper einen neuen Geist, so reift diese einer Zeit entgegen, wo man mit Staunen auf alle ihre Triumphe und schönen Eigenthümlichkeiten zurückblicken und wehmüthig ausrufen wird: sie war! Schade, daß sie auf halbem Wege stehen geblieben und nur in den höchsten Kundgebungen einzelner Werke

ihrer hervorragendsten Genien angedeutet hat, wie ihre edle Weise von Mißbräuchen sich reinigen und bis zum Idealen sich erheben könnte.

Die französische Oper beharrt bei ihrem nationalen Streben nach Eleganz eines gewürzten und pikanten Conversationstones, das dramatische Element der Karakteristik schwebt ihr noch immer als höheres Ziel vor, denn die formale Schönheit des Gesanges. Aber trotz aller Schwängerung mit italienischen Elementen und trotz aller enthusiastischen Verehrung deutsch musikalischer Oberhoheit, ist sie noch keineswegs zu der Ruhe und Besonnenheit gelangt, eine Vereinigung von formaler Schönheit mit Karakteristik und Lauterkeit der Instrumentation wahrhaft zu erstreben. Sie affectirt mehr ein solches Streben, sie tändelt und spielt damit, mit Bonton und Esprit fährt sie stürmisch, plätschernd und mit Lüstlingsbehagen sich wiegend, über die Oberfläche der Dinge dahin, schwingt sich nur zuweilen plötzlich in die Höhen, oder wagt ein Taucherkunststück in die Tiefen, mehr zur Ueberraschung und zur Schärfung einer Pointe, als aus Ueberlegung und reiflicher Einsicht. Ihre Welt beleuchtet nicht mehr Sonnenlicht, Mondesschein und Sternenflimmer, sondern bengalische Flamme mit Feuerwerksgeprühe und Geprassel, das, einmal vorüber, nur Dunkel und Kühle hinterläßt. Aber ihre Oper wird noch getragen von dem Erfindungsreichthume und von der Gewandtheit ihrer Dichter. Die schlauen Combinationen, die frappanten Situationen und, ohne Rücksicht auf innere Wahrheit und äußere Wahrscheinlichkeit, in blendendem Wechsel sich häufenden Ueberraschungen, die Eleganz der Salonmenschen und der Contrast mit Greuelgestalten und Greuelscenen aus den Geheimnissen von Paris und dem ewigen Juden, bedingen häufig auch die grellsten Contraste in der Musik und führten zu einem Aeußersten in Verwendung aller vorhandenen materiellen Mittel, was betäubt und berauscht, Champagner und Opium in alle Adern gießt, alle Nerven mit elektrischen Strömen durchzuckt. Obgleich jede Berauschung mehr oder minder zum Katzenjammer führt, so übt doch das Sich-berauschen-lassen einen so mächtigen Reiz auf die Menge, daß sie mit kaum nachlassender Lust diesem Genusse sich hingiebt, aller Mahnungen und Warnungen spottet, verleugnet und verachtet, was ihr nicht Rausch bereitet. Sehen wir politisch Frankreich in manchem Betrachte

täglich tiefer und tiefer sinken, müssen wir mit Bedauern eine sich steigernde Alteration mancher seiner Nationaltugenden und liebenswürdigen Eigenschaften bemerken, so erscheint uns zugleich augenfällig, daß alle seine wirklichen und scheinbaren Fortschritte in der Oper unmöglich zum Wahren, Guten und Schönen führen können: Berauschung kann nicht zur Gesundheit führen, muß im Gegentheil alle Elemente des Gesundseins untergraben.

Die deutsche Oper? Sie wandelt im Allgemeinen nationalgetreu auf dem von Mozart geebneten Wege der Freiheit, sie erstrebt mit ihm die Vereinigung von formaler und karakteristischer Schönheit, mit ihm auch die Kraft der wissenschaftlichen Bildung und der Benutzung aller technischen Mittel, sie beharrt im Allgemeinen auf dem Boden des Rechten und Wahren. Aber sie leidet einmal an den Leiden ihrer, auf keine Weise aufgemunterten, in mancher Weise künstlich erdrückten Dichter. Sie leidet auch an der Grübelei und Krittelei und herben Grämlichkeit vieler ihrer Tonsetzer, welche häufig Mittel und Zweck mit einander verwechselnd arbeiten statt zu dichten; oratorisiren statt zu singen; die Singstimme durch die Instrumentation nicht stützen und heben, ihr nicht Farbe und Licht ertheilen, sondern sie damit erdrücken, übertosen; die Schale mit raffinirtester Künstlichkeit poliren, aber jede Oeffnung, durch welche der Kern, der Geist, herausblitzen und herausduften könnte, sorgfältig verkleistern und verstopfen; das Ideal-Schöne redlichst erstreben, aber darüber oft gänzlich vergessen, daß formale Schönheit und wahre Karakteristik die einzige Jakobsleiter zu jener Himmelshöhe, die Grundbedingung alles Schönen in der Kunst bilden. Was dabei von Franzosen und Italienern wahrhaft ersprießlich zu lernen und zu beachten wäre, wird leider gar oft übersehen und verachtet; was davon der deutsche Stolz nur mit dem Lächeln der Uebergelegenheit betrachten sollte, wird leider am häufigsten nachgeahmt.

So bemühen wir uns denn, in uns selbst über die Kunst, ihren Geist und ihre natürlichen Erfordernisse uns aufzuklären und uns wieder zu reiner Nationalität zu erheben: die Geister von Händel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven mögen uns vorschweben in ihrer reinen, unvergleichlichen Glorie, als ewige Erleuchter und Muster, als die wundervollsten Offenbarungen des Genies und des deutschen Geistes in der herrlichsten

Mannigfaltigkeit und Vielseitigkeit. Man belebe sich an ihrem Geist, man schwinge sich mit ihnen auf zu den lichten Höhen der Kunst, man trachte alle ihre Tiefen zu ergründen, aber man übersehe nicht, daß in diesen Größen aller Größen selbst ein Fortschreiten sich kundgiebt, und daß wir nicht fortschreiten können, wenn wir in behaglicher Andächtelei lediglich bei den Formen der Autoritäten beharren.

Anmerkungen.

1) Stellen wir hier sogleich eine Erklärung voran, welche ohne Zweifel manches Folgende uns sehr verdeutlichen hilft, und im Allgemeinen auch mit unseren Ansichten übereinstimmt. A. Wendt sagt in seinen „Perioden der Kunst," S. 277 ff.: „Gesang ist die musikalische Sprache des Gefühls, in abgemessenen Tönen vorgetragen. Da der Inhalt des Gesanges sich auf Darstellung eines Gefühlszustandes (lyrische Poesie) und der Vortrag sich auf die Stimme (Musik) bezieht, so ist der Gesang in seiner Vollkommenheit allerdings eine Vereinigung der lyrischen Poesie und der Musik zu nennen. Der Ausdruck des Gefühlszustandes ist jedoch sehr verschieden. Bei den Italienern gibt der Gesang den Worten Empfindung, er ist der Ausdruck der Lust am Singen selbst; bei den Franzosen verfolgt er von Wort zu Wort jede Wendung des Gedankens, und dient in dieser rhythmisch declamatorischen Form eigentlich nur zur Verstärkung der Empfindung und des Gedankens, den die Worte bezeichnen, und bei dem deutschen Kunstgesange vereinigt sich mit ausgezeichneter, von den Italienern erlernter Fertigkeit, eine sie überragende Tiefe und Innigkeit des Gefühls."

2) Das alte Gewäsche von der Unsangbarkeit der deutschen Sprache gründet sich wohl hauptsächlich auf zwei, nicht sehr erfreuliche Erscheinungen in der Opernpoesie der Deutschen und auf eine noch betrübendere in der Bildungsweise der Sänger.

Eine große Zahl von deutschen Opernbuchdichtern hat sich, bis auf die jüngsten Zeiten herab, in der That sehr wenig darum bekümmert, ob eine glatte, deutliche, declamatorische Aussprache ihrer Verse dem Sänger auch möglich sein würde! Kein Vermeiden der tontödtenden Konsonantenhäufung, kein Vermitteln der schleppenden Endsilben, kein besonnener Wechsel in den Vokalen, kein gehöriger Abschluß der Verse in ihren Strophen ꝛc. Sogar der ehrwürdige Wieland hat in seiner Alceste dem Sänger mitunter wahrhaft herkulische Aufgaben zugemuthet. Verse zum Singen hineingeworfen, worüber eine geübte Zunge schon beim Sprechen stolpern kann.

Unsere deutschen Theater bewegten sich bisher hauptsächlich im Gebiete der italienischen und französischen Opern mittelst Uebersetzungen der ursprünglichen Bücher. Wir freuen uns vieler vortrefflich übersetzter Opern, aber viel größer ist die Zahl der ungeheuer nachlässig, rücksichtslos, ja geradezu abscheulich übersetzten Opern, besonders der älteren klassischen Werke von Gluck, Mozart ꝛc. Nicht genug, daß dabei auf Bedeutung der Urworte, auf deren Geltendmachung durch die Composition ꝛc. gar wenig Rücksicht genommen worden, sondern der Uebersetzer scheint auch an des Sängers Zunge, Gaumen und Kehle gar nicht gedacht zu haben und muthet ihnen mitunter völlig unausführbare Dinge zu. Zum Beleg dafür ließen sich Dutzende von Strophen anführen, wobei der Genius des Gesanges schaudernd sich abwenden muß. Ist der Aberglaube „man könne jede Strophe componiren" groß, so ist der noch größer: „daß man alle Wortfügungen gut singen könne."

Aber auch Singlehrer und Sänger selbst können dabei nicht von aller Schuld freigesprochen werden, im Gegentheile: ihre Schuld erscheint häufig als die größte. Unsere gewöhnliche Gesangslehre beschäftigt sich leider bekanntlich mit zwei Dingen nur sehr wenig, oft gar nicht, gewöhnlich nur sehr oberflächlich und nachlässig. Die reine Sprache an sich selbst wurde bisher auf der Mehrzahl der deutschen Theater nicht als eine nothwendige Bedingung betrachtet und erstrebt und man begnügt oder behilft sich mit einem Mischmasche von Dialekten, wenn solche nur nicht allzuscharf und herb sich kundgeben. Diese Gleichgültigkeit ist bei den deutschen Bühnen eine alte, längst vollendete Thatsache, und sie stumpfte das Ohr von Publikum, Lehrern und Sängern für Reinheit und Feinheit der Sprache in so hohem Grade ab, wie dies bei keiner anderen gebildeten Nation der Fall sein kann. Aus dieser Abstumpfung, verbunden mit einer unverkennbaren Vernachlässigung des Poetischen und Aesthetischen bei der Gesangslehre, entspann sich natürlich jene Oberflächlichkeit, Trägheit und Gleichgültigkeit bei Gesangslehrern und Sängern in Betreff des deutlichen Aussprechens der Worte im Gesang. Und dieses thatsächliche Verschlucken, Verdumpfen und Vermurmeln von Worten und Silben verleitete zu dem Wahne, daß die deutsche Sprache gewissermaßen unsangbar ꝛc. wäre, obgleich viele rühmliche Ausnahmen unter unseren Gesangskünstlern das Gegentheil deutlich beweisen.

3) Manche sehr gelehrten und tief philosophischen Leute sprechen unserer neuern Zeit den Ernst und die Würde in der Kunst geradezu ab; darüber mich auszulassen werde ich im Verlaufe dieses Büchleins Anlaß nehmen. Hier glaube ich nur einer unserer nationalen Schwächen erwähnen zu müssen, welche ein Schwarm von Zeitschriften zu nähren sich bemüht: wir bilden uns in den Künsten erstaunlich viel auf unsere Gründlichkeit, oder was wir so nennen, gegenüber den Italienern und Franzosen ein; wir vertiefen und verlieben uns so sehr

in dieſe wirkliche und eingebildete Gründlichkeit, daß wir ſolche gar häufig für den eigentlichen Kern, für die Seele eines Kunſtwerks anſehen, und dann erſtaunlich darüber erſtaunen, wenn kein Menſchenkind ſolchem Kerne einen Geſchmack abgewinnen will. Laßt uns fortan nicht als gründlich betrachten und preiſen, was nur ein ängſtliches, oft gar kleinliches und mühſeliges Bemühen um Außen- und Nebendinge iſt. Lernen wir die Werke der ausländiſchen Zeitgenoſſen ohne Vorurtheil und Eitelkeit betrachten, ſo werden wir uns vor läppiſcher Ueberſchätzung wie vor lächerlicher Verachtung gleich bewahren, und wahrſcheinlich manches, uns zuweilen ſehr Abgehende, daraus lernen können.

4) **Genie** (Genius, Ingenium), erörtert W. **Hebenſtreit**, iſt ein ausgezeichnetes angeborenes Geiſtesvermögen (ingenium ingenium est). So ſchrieben die Alten das Genie einem unmittelbar in dem Künſtler wirkenden Gotte (Genius), einer inwohnenden göttlichen Kraft der Begeiſterung (enthusiasmos kai hieron pneuma) zu, und ſtellten Dichter und Seher (Vates) auf eine Linie. Das Genie, als außerordentliche Befähigung zu neuen Hervorbringungen, erſcheint im Gebiete der Wiſſenſchaft und der Kunſt. **Kunſtgenie** wird demnach erklärt als **die Kraft, in freier geiſtiger Wirkſamkeit urſprüngliche** (originelle) **Ideen in entſprechender Form, als unmittelbare Geſtalten der Wirklichkeit darzuſtellen.** Denn der eigentliche Künſtler geſtaltet keineswegs in der blos geiſtigen Form des **Denkens**, ſondern vermittelſt der **Anſchauung** und **Empfindung**, in hauptſächlicher Beziehung auf ein ſinnliches Material und deſſen Elemente. Das Genie ſetzt daher eine productive Thätigkeit der Phantaſie voraus, eine allgemeine Fähigkeit zur wahren Production des Kunſtwerks, und die Energie zur Ausbildung und lebendigen Verwirklichung derſelben. Da ſolchergeſtalt das Genie eine von der Natur verliehene, angeborene, ſpecifiſche Anlage iſt, ſo iſt dem Künſtler der natürliche Trieb eigen, ſeine Vorſtellungen und Empfindungen ſogleich in die äußere Erſcheinung zu ſetzen, und dieſe Geſtaltungsweiſe wird dann wieder bedingt durch jene Unmittelbarkeit und Natürlichkeit, welche dem Künſtler, als Individuum, eingeboren iſt. Seine Productionen veranſchaulichen daher in der Art der Ausführung auch die Art ſeiner Empfindung und Anſchauung, und tragen den Stämpel der Originalität an ſich, weshalb der Ausdruck „**Original-Genie**" ein offenbarer Pleonasmus iſt. Die Leichtigkeit der Ausführung oder der techniſchen Geſchicklichkeit hängt jedoch mit der Leichtigkeit der inneren Production zuſammen, und iſt wie dieſe von jener Natürlichkeit bedingt, welche der Künſtler in ſich vorfindet und auszufüllen hat. Eine auf Unterweiſung und Lehre beruhende Ausbildung kann bei mangelnder productiver Phantaſie und innerer Kraft freilich keinen Künſtler ſchaffen; allein wie **Goethe** die Theilnahme des geringſten Schülers am Geſchäfte des Meiſters

für die beste Vorbereitung in der wahren Kunst hält, und in dieser Weise aus Farbenreibern treffliche Maler hervorgegangen sind, so ist hier insbesondere auch sein Ausspruch zu beherzigen:

Die Kunst bleibt Kunst! (d. h. ein Können!) Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nichts, eh' man was Gutes macht,
Muß man es erst recht sicher kennen .....

womit zugleich jungen Künstlern, die, angeblich ihre Genialität zu bewahren, alle Disciplin verschmähen, die gehörige Stellung angewiesen ist. Wie das Genie, ist auch das Talent angeboren, letzteres aber außerdem ein nothwendiger Bestandtheil von jenem. Denn das Talent, als die specifische Anlage in einer besonderen Kunstart, kann blos in einer ganz vereinzelten Seite der Kunst seine Productionsfähigkeit zeigen, wogegen das Genie, in sich selbst vollendet, eine allgemeine Befähigung rücksichtlich bestimmter Kräfte besitzt, und das entschiedene Talent ist: mit der vollkommen klaren Anschauung aller Glieder der großen Harmonie in jenem Gebiete, worin es seinen eigentlichen Beruf hat. Daher liegt die Stärke des Genies auch nur in einer bestimmten Richtung desselben, denn die Regel gestattet wohl kaum eine Ausnahme, daß blos derjenige etwas Großes leistet, welcher sich der Einen Kunst mit ganzer Seele in deren Ausübung hingiebt. Der früher erwähnten Unmittelbarkeit und Natürlichkeit in der künstlerischen Gestaltungsweise wegen gibt es für das Genie auch keine Regel. Es genügt hier die Eigenthümlichkeit der Anschauung und Empfindung, die in der äußeren Erscheinung ihre Consequenz zu bewahren weiß.

Das Talent, sagt derselbe Verfasser, ist eine Naturgabe, wie das Genie, steht demselben aber im Umfange und in der Energie originaller Hervorbringungen weit nach. Auf gebahnten Wegen der Kunst kann das Talent, wie man richtig bemerkt hat, sehr erfreuliche Dienste leisten, ohne, wie das Genie, tief vom Gegenstande ergriffen zu sein, oder mit anderen Worten: es kann auf der vom Genie vorgezeichneten Bahn ganz fröhlich nachfolgen, ohne darum genial zu sein. Außerdem findet Talent auch bei demjenigen statt, der die Gegenstände seiner Thätigkeit blos aus dem Kreise der Bedürfnisse nimmt. So kann Talent wohl ohne Genie, aber Genie nicht ohne Talent bestehen. Beide aber, Talent und Genie, bedürfen dennoch, ungeachtet ihres natürlichen Moments, wesentlich der Bildung durch den Gedanken oder die Reflexion auf die Weise der Hervorbringung, dann noch der Uebung und Fertigkeit im Hervorbringen, weil das Kunstwerk auch eine rein technische Seite hat, zu deren Befriedigung nur Ueberlegung, Fleiß und Uebung, nicht Begeisterung, gehört, indem durch diese Fertigkeit der Künstler nur allein im Stande ist, sich des Materials in der Art zu bemächtigen, daß dessen Sprödigkeit ihm kein Hinderniß in den Weg legt .....

Aus dieſer ziemlich einfachen und klaren Erörterung der Begriffe von Genie und Talent laſſen ſich eben ſo einfach mehrere unbeſtreitbare Wahrheitsſätze ableiten, welche auf die Darſtellungen von Opern und den Beſtand der Opernbühnen von gleich wichtiger Bedeutung ſind, aber in den deutſchen Bühnenverhältniſſen nur ſelten vernünftig berückſichtigt werden, oder bis zu einer radicalen Reorganiſation derſelben berückſichtigt werden können.

Einmal leuchtet ein: daß das Genie und auch das höhere Talent unter den Sängern und Sängerinnen nicht etwas ſehr Alltägliches ſein können, und daß man die techniſch ausgebildete Fertigkeit einer ſchönen Stimme und einer gewiſſen Leichtigkeit des Benehmens auf der Bühne noch nicht als ein wirkliches Talent, geſchweige denn als Genie anſprechen dürfe.

Dann: daß von den vorhandenen Talenten und Genies manche für die Oper nicht gehörig oder gar nicht wohlthätig wirken können, weil Antrieb, Anleitung oder Fleiß zu gerechter techniſcher Ausbildung ihnen mangeln und ohne dieſe eine eigentliche Vollendung in Geſang und Darſtellung unmöglich bleibt.

Ferner: daß Opernvorträge, ohne die Mithülfe von hervorragenden Talenten und Genies, wohl techniſch glatt erſcheinen und akuſtiſch angenehm klingen, aber unmöglich poetiſch nachhaltig wirken und künſtleriſch den Zuhörer bilden können.

Weiter: daß mithin das Vorhandenſein und die richtige Verwendung von Talenten und Genies die eigentliche Weſenheit und die Seele der Operndarſtellungen ausmachen, weil nur ſolche die poetiſchen Gebilde des Dichters und Tonſetzers zu rechter lebendiger Anſchauung zu bringen vermögen; daß mithin ohne Mitwirkung von Talenten und Genies die Operndarſtellungen immer nur ein muſikaliſches Spielwerk bleiben, wenngleich Alles dem Ohre und anderen Sinnen ſehr angenehm erſcheinen möge.

Endlich: daß die Vorträge und Darſtellungen hervorragender Talente und Genies, neben der rein materiellen oder phyſiſchen Anſtrengung gewöhnlicher Sänger und Sängerinnen, noch einen bedeutenden Aufwand anderer Anſtrengungen bedingen und offenbaren, mithin viel zehrender und zerſtörender auf die geſammte Lebensthätigkeit der Künſtler einwirken, frühzeitiger ſie ſchwächen und aufreiben müſſen, als dies in der Regel bei gewöhnlichen Auswendiglernern und Kehlenfertigkeiten der Fall iſt.

Alle dieſe aus der Natur der Dinge unmittelbar hervorgehenden Verhältniſſe berückſichtigen die Theater Italiens, Frankreichs und großentheils auch Englands genau, indem ſie alle zwiſchen der Bezahlung der eigentlichen Geſangskünſtler (hervorragende Talente und Genies) und der Geſangshandwerker weſentliche und äußerſt bedeutende Unterſchiede feſtſtellten und bis zum heutigen Tage aufrecht erhalten. Die geſammte Conſtellation des deutſchen Bühnenweſens

ließ eine solche Billigkeitsberechnung lange Zeit gar nicht aufkommen, und als man endlich an größere Bezahlung der binnen 10 — 15 Jahren sich regelmäßig aufreibenden Gesangskünstler denken mußte, verfiel man zugleich auf die Unbesonnenheit, auch die Gehalte der Gesangshandwerker so zu steigern, daß das natürliche Verhältniß zwischen beiden abermals zerstört war, während die Ausgabebudgets der Bühnen dadurch auf eine unverständige und unerträgliche Höhe heranwuchsen.

Soll dem deutschen Bühnenwesen ein wahres und dauerndes Heil aus einer nationalen Reorganisation erblühen, so kann dies nur geschehen, wenn dabei auch, besonders in Betreff der Oper, auf dieses so natürliche als billige Verhältniß gehörige Rücksicht genommen, und hiernach radical verfahren, nicht abermals halb und bemäntelungsweise zu Werke gegangen wird. Es wäre in der That der Mühe werth, daß man hierüber ausführlich verhandelte und einem tiefgewurzelten Unwesen des Aberglaubens und Unverstandes ernstlichst zu Leibe ginge. Hier fehlt mir dazu leider der Raum, weil nebenbei über manches Andere eben so ausführlich gesprochen werden müßte.

5) Den Zauber eines eigentlichen Ganzen in deutschen Operndarstellungen entsinne ich mich nur dreimal im Leben, und zwar unter sehr verschiedenen Höhegraden der einzelnen Kräfte, gehört zu haben. Nämlich 1819 — 1821 im Theater an der Wien unter Seyfried, mit dem Chor unter Schwarzboeck, wo die Lenore Jäger, Haizinger, Cornet, Rauscher ꝛc. vereint wirkten und in der komischen Oper die Puffi J. Spitzeder, Korntheuer, Schwarzboeck, Hasenhuth, Neubruck, Wille, Laroche ꝛc. alle komischen Nüancen gehörig zu berücksichtigen erlaubten, obgleich die Mehrzahl derselben gerade nicht unter die Gesangsheroen gezählt werden konnte. Alles war Jugend, Lebendigkeit und Streben, während Seyfried's Geist, Schwarzboeck's fein musikalischer Sinn und des Opernregisseurs Fr. Demmer wahre Genialität alle diese Kräfte stets zu einem zauberischen Ganzen so sehr zu vereinigen wußten, daß der Sieg über das Kärnthnerthortheater, trotz einzelner hervorragender Sängergrößen, eines noch vollkommneren Orchesters und eines noch glänzendern Chors, für lange Zeit entschieden blieb. Denn hier fehlten Uebereinstimmung im Streben und Einheit im Wirken, und jene unaussprechliche Liebe für die Sache, welche oft allein Großes zu vollbringen vermag.

Unter ähnlichen, jedoch noch weit auffälligern Verhältnissen erfolgten jene Operndarstellungen des Königstädtischen Theaters 1821 und 1825 zu Berlin, obgleich im ersten Jahre der Musikdirector, das Orchester, der Chor größtentheils sich erst einschulen mußten, ein eigentlicher Tenor ganz fehlte und auch die besseren Sänger und Sängerinnen darunter nicht kleine Mühe hatten, sich gegenseitig zurecht zu finden. Darf ich mir mit gutem Gewissen sagen, daß mir einiger

Theil an jenem schönen Gelingen gebühre, so gebietet doch die Gerechtigkeit, dem verstorbenen W. Ehlers, trotz aller seiner Schwächen und Widerhaarigkeit, das Hauptverdienst zuzuschreiben. Dort zeigte er sich als Opernregisseur ungemein thätig, wirksam, geistreich. Darstellungen wie „die heimliche Ehe, Doctor und Apotheker, Hieronymus Knicker, das rothe Käppchen, die Uniform, König Theodor ꝛc." noch einmal in solcher Vollkommenheit zu erleben, habe ich keine Hoffnung.

Noch glänzender erhob sich jene Oper, trotz ihres beschränkten Repertoirs, im Jahre 1825 unter F. Stegmaier, mit der unübertroffenen Sonntag, mit Spitzeder, Jäger, Wächter, Zschiesche, obgleich im Hofoperntheater ein weit vollkommneres Orchester, ein weit glänzenderer Chor und einzelne kaum vergleichbare Stimmeminenzen (man denke nur an die Milder, an Bader) unter einer echten Berühmtheit wie Spontini wirkten. Manche Kritiker schrieen über eine Berauschung des Königstädtischen Publikums. Zugestanden! aber um berauscht zu werden, muß man erst getrunken haben, und das Getränke, welches diesen Rausch verursacht hatte, bestand in hübschen, theilweise schönen Stimmen, herrlichen Darstellungstalenten und einer wahren Begeisterung aller Kräfte für Uebereinstimmung und Einheit des Ganzen. Diese Darstellungen erinnerten lebhaft an die vollkommensten der unvergeßlichen und unvergleichlichen italienischen Oper zu Wien unter Rossini. Ihr Sieg war ein vollständiger, entscheidender, leider kaum 1 Jahr lang wirkender, wonach Zerrissenheit an Haupt und Gliedern eintrat, welche nothwendig zur Auflösung führen mußte.

Des dritten derartigen Erlebnisses (gegen obige beide freilich sehr im Kleinen) entsinne ich mich vom Jahre 1825. Ein Zufall hatte mich an die Spitze eines neu zu begründenden Actientheaters in Magdeburg gestellt. Die Unmöglichkeit, sogleich ein tüchtiges Personal für das Schauspiel zusammenzubringen, leuchtete Allen ein und Papa Zufall begünstigte gleichzeitig die Aufstellung eines durchaus jugendlichen und begabten Personals für die Oper: die Fräulein Weitner (jetzige Frau Reichel), Schopf und Boyke, die Tenore Schmuckert, Kriete, Wieser, die Bässe Reichel, Fritze, Vollbrecht, Hausmann, Monhaupt, fanden sich zusammen, hatten an meiner trefflichen Frau eine freundliche und sehr oft wohlthuend leitende Hülfe, einen genügenden Chor, ein von dem besten Willen beseeltes Orchester, in W. Telle einen tüchtigen, in der That poetischen Musikdirector und bald auch in W. Ehlers einen eifrigen, geistvollen, geübten Regisseur. Ohngeachtet aller jener natürlichen kleinen Eifersüchteleien und Häkeleien unter dieser lebendigen Jugend, dürfte doch niemals ein Theater mit mehr Uebereinstimmung und Freude Aller bestanden haben. Ohngeachtet mancher individuellen Schwäche und Ungeübtheit, erlebten die Operndarstellungen einen Glanz und eine

Weihe im Ganzen, daß wir eine Schweizerfamilie, Barbier von Sevilla, Fidelio, Don Juan, Figaro binnen wenigen Monaten, bei stets vollen Häusern und unter dem lautesten Jubel, jede 10—15 Male wiederholen konnten. Wer das Theaterpublikum in Mittel- und kleinen Städten kennt, weiß, was dies sagen will. Und als alle diese jungen, früher unbekannten Leute im Jahre 1826 nach allen Weltgegenden nach mir zerstoben, erlebte die nicht mit Unrecht vielberühmte Leipziger Operngesellschaft das Unglück, im Ganzen nicht zu behagen und — zu scheitern.

Doch — alle dergleichen Lehren sind für die deutsche Bühne jetziger Zustände rein verloren, also hinweg darüber! Indessen will ich an einer schönen Erinnerung meines Theaterlebens mich noch laben, eine Pflicht der Dankbarkeit üben, welche leider so oft und vielfach vergessen wird. Als ich 1816 einige Zeit in Nürnberg verweilte, um von den Bedürfnissen und Fortschritten meiner, der Freundlichkeit des Grafen Julius von Soden und des braven Directors Reuther anvertrauten Stieftochter mich zu überzeugen, mußte ich wohl auch die Bekanntschaft der Familie Spitzeder machen. Ein großer, bejahrter, schulmeisterlich musikalischer, pedantischer und trinklustiger Mann mit ziemlich versungener, aber äußerst umfangsreicher und sonorer Baßstimme, ziemlich schwerfälligen, aber an Humor reichen Darstellungen. Bei ihm 3 Söhne, alle drei hübsche, derbe Jungen, die 2 älteren mit köstlichen Baßstimmen, der jüngste mit hübschem Tenor begabt. Vater und Söhne vorzugsweise im Chor beschäftigt und diesem Rang gemäß bezahlt, aber, vorzüglich der älteste Sohn Joseph, für Uebernahme aller Rollen in Schauspiel, Oper und Ballet verpflichtet, wie es bei solchen prekären Kunstanstalten Sitte ist. Dazu mehrere Töchter, wovon die älteste als Frau Fries bereits verheirathet war und als Künstlerin eines schönen Rufs genoß. Jener Joseph erregte bald meine Aufmerksamkeit in hohem Grade. Der Contrast seines ungemein blöden, linkischen, beinahe trübseligen Wesens im gewöhnlichen Leben, mit der glänzenden Stimme, dem heitern, lustigen, oft tollen und immer humoristischen Treiben in allen heitern und komischen Rollen, verbunden mit einer Grazie, wie sie bei keinem anderen deutschen Buffo mir jemals vorgekommen, mit der würdigsten Haltung, Wärme und tiefer Empfindung in ernsten und tragischen Rollen, mußte unwillkürlich anziehen und verrieth ein außergewöhnliches Talent. Dabei war der Junge so kernbrav, daß man ihn trotz der Unsauberkeit lieb gewinnen mußte. Obgleich sein bald verrathenes zärtliches Verhältniß mit meiner Stieftochter mir nicht behagte, so beschloß ich dennoch, diese der tüchtigen Fürsorge und praktischen Bildung auch ferner noch anzuvertrauen. Wir schieden mit mancherlei Ermahnungen, Vertröstungen, Hoffnungen und Aussichten. Mehr als je beschäftigte mich der Gedanke, für die jungen Leute eine bessere Bahn zu brechen. Sogar vor den besten Wiener Komikern mußte

auch der kaltblütigste Beobachter dem tölpischen Joseph wesentliche Vorzüge zugestehen. Frisch gewagt' das Kärnthnerthortheater bedurfte eines Bassbuffo und einer hohen Bravourſängerin, da die unübertroffene Campi zu altern begann. Ich verſchrieb das junge Ehepaar nach Wien, kaufte ſie frei in Nürnberg, nahm ſie zu mir und präſentirte die hübſchen Leutchen der Hofoper. Joſeph war noch blöder und im gewöhnlichen Leben noch einfältiger geworden, die junge Frau ſeit bald 8 Monaten in intereſſanten Umſtänden. Der Sitte gemäß mußten beide vor dem Auftreten Probe ſingen. Sie gefiel dabei ausnehmend, er war, Angeſichts ſo berühmter Männer wie Weigl, Gyrowetz ꝛc. in unheilbaren Schrecken verſunken, ſang ſeine Sarastro-Arie ſo abſcheulich, daß Weigl nach der Probe mir ganz trocken ſagte: „das prächtige Weiberl iſt mit 1000 fl. engagirt, aber Herr von Spitzeder iſt ein Giel, kann nicht ſingen und hat keine Stimme; er ſoll zuſehen, vielleicht kann er ſpäter im Burgtheater ein Platzl finden.“ In Verzweiflung wollte er ſogleich Wien verlaſſen, ich beredete ihn den Antrag für ſeine Frau einſtweilen anzunehmen und inteſſen in der ihm neuen Welt ſich umzuſehen, zu lernen. Er willf[illegible] endlich ein, fühlte nun recht wohl, was ihm mangelte, und begann mit Scala e Solfeggi die eifrigſten Schülerübungen am Flügel meiner Frau, franzöſiſche und italieniſche Grammatik bei mir. Alles ging vortrefflich, aber ſeine Melancholie wuchs täglich. Freund Zufall half aus der Noth. Das Theater an der Wien mußte die Zauberflöte geben und die Willmann war fort, alſo keine Königin der Nacht vorhanden. Balfy hätte die beiden jungen Leute längſt gern gehabt, ich machte die Sache im Hoftheater ab, ſie ſang die Königin der Nacht und gefiel mit Recht ſehr, er gab den Papageno und kam mit blauem Auge davon, weil der Wiener gewöhnt war, das Duett meiſterlich ſingen zu hören und bei ihm von Meiſterlichkeit darin um ſo weniger die Rede ſein konnte, da dieſe Partie ihm etwas zu hoch lag. Beide wur[illegible] engagirt und damit war die neue Laufbahn errungen. Anfang[illegible]ing es darauf holperig genug, er mußte ſich in allen Richtungen verwenden laſſen, wobei er in tragiſchen Rollen, z. B. Dunois, Amias Paulet, Pontifex maximus ſtaunendes Aufſehen erregte durch Adel der Erſcheinung, Würde der Haltung, Tiefe der Empfindung, Pracht des Organs, feinſte, lebenvollſte Schattirung. Sein Pontifex, Maffeu, A. Paulet waren wirkliche Meiſterſtücke der Auffaſſung und Durchführung, und hierin ragte er über alle Komiker ſeiner Zeit hoch hervor und erſchien als eine der reichſten dramatiſchen Naturen, ein würdiger Nebenbuhler des großen Lablache, dieſem überlegen an Wahrheit, Feinheit und Schärfe der Karakteriſtik, von ihm nur übertroffen in echt italieniſcher Geſangskunſt. Aber mit dem Allem blieb er ſtets nur ein geachteter Schauſpieler, ohne daß Direction oder Publikum beſonderer Aufmerkſamkeit ihn würdig geachtet hätten. In ſeiner ſtillbrütenden Weiſe ſtudirte er unabläſſig

die Komik durch Betrachtung jener so verschiedenartigen Meisterkomiker Raimund, Ignaz Schuster, Korntheuer, Hasenhuth, ohne sich in seiner Eigenthümlichkeit beirren zu lassen. Er bereitete sich vor auf eine Zeit, welche plötzlich für ihn erscheinen sollte. Winter führte seine himmlische Schülerin Clara Metzger der Kaiserstadt vor und Spitzeder mußte binnen wenigen Tagen den Amtmann Knoll in der Molinara liefern, nachdem er seine Lieblingsrolle, den Masseru, von einem Andern hatte verschulmeistern sehen müssen und als Oberpriester sich sehr unbehaglich gefühlt, sehr unklar gezeigt hatte. Durch den Göttergesang der Metzger war das Publikum in rosiger Stimmung: Amtmann Knoll wurde sogleich beim ersten Heraustreten mit ungeheuerm Jubel begrüßt, warum? das konnte sich Niemand recht erklären, dieser Jubel war ein Ausbruch der Ahnung. Schon nach dem ersten Acte beschenkte ihn Graf Palffy mit der Quittung über 1500 fl. Vorschuß und nach dem 2. Acte mußte er sich dem Drange fügen, einen neuen Contract mit 6000 fl. Zulage unterzeichnen. Einmal hatte er die Arie „o närrische Leute, o komische Welt!" wiederholen müssen, weil jede Wiederholung neue Reize, einen neuen Schatz entfaltete: er sang sie italienisch mit der wundervollsten Crastik eines wälschen Buffo parlante, er sang sie französisch mit allen jenen Pointen und Finessen der Gesangsdeclamation guter Franzosen, zweimal wiederholte er sie deutsch, jedesmal mit einem anderen parodirenden Texte, wobei der Vortrag derselben Melodie auf das Ueberraschendste nach dem anderen Wortsinne sich nuancirte, ohne andere Noten zu gebrauchen. Wohl 200 Male sang er diese Arie binnen einem Jahre, unermüdlich im Studiren, unerschöpflich im Erfinden, unverwüstlich in Erfolgen. Ich glaube nicht, daß jemals auf der deutschen Bühne eine ähnliche Aufgabe auf so glänzende Weise gelöst worden ist. Diese Lösung ertheilte zugleich die leider viel zu wenig beherzigte Lehre: welche Schätze in der einfachsten Melodie verborgen liegen, und wie vorsichtig man in Beurtheilung von Compositionen sein müsse, wenn man nicht öfters in den Fall kommen will, dem Tonsetzer als Tugend oder Sünde anzurechnen, was lediglich Tugend oder Sünde des Sängers ist. Kann der Sänger nicht finden und sogar erfinden, d. h. dichten, erkennt er nicht die zwischen den Intervallen und Accorden unsichtbar schwebenden und schwirrenden Geister, so wird er ewig nur ein Handwerker, obschon vielleicht ein technisch sehr löblicher Handwerker bleiben. Poet muß der Sänger sein, wenn er poetisch wirken und für einen Künstler gelten will. Hieraus erklärt sich auch leicht, warum es nirgends der eigentlichen Künstler sehr viele gibt noch geben kann.

Spitzeder galt fortan für den ersten Baßbuffo Deutschlands und war es auch gewiß; wer sollte ihm diesen Rang streitig machen, da Joseph Fischer's Zeit vorüber war? Er mußte viel thun, zu viel, aber zum Glück bewahrte ihn sein guter Stern vor Zersplitter-

ung und in den bedenklichsten Glanzperioden rissen ihn zwei Ereignisse aus dem Strudel und erhoben ihn in sich selbst und nach Außen zu neuem Glanze. Er war ein großer Verehrer des genialen Raimund, wie überhaupt jede wahre Größe in ihm stets zärtliche Liebe und Bewunderung weckte. Ganz außer sich kam er eines Abends aus dem Theater und rief mir entgegen: „Ich muß fort von Wien, ich gehe fort!“ — Warum? — „Ich soll den Aschenmann von Raimund spielen, ich soll mich blamiren, der Teufel kann ihn dem nachspielen in derselben Stadt. Dem Raimund kann's Keiner gleichthun!“ — Schwerlich, aber das ist auch nicht nöthig. Studire die Rolle als Spitzeder, verarbeite alle Elemente derselben ohne daran zu denken, daß du sie jemals von Raimund gesehen hast; schaffe, wie du immer thust, aus dir selbst. Erinnere dich, wie du in weit ärmerer Zeit den Dunois zwei Tage nach Anschütz hier spielen mußtest, wie du damit zwar kein Anschütz geworden bist, aber doch nach Außen dir schöne Ehre erworben und in dir selbst einen Fortschritt der Bildung errungen hast. — Acht Tage lang war er unausstehlich, knurrte, schnitt der ganzen Welt Gesichter, sah Buch und Rolle mit keinem Blicke an, spielte auch keinen Strich auf seiner Geige, was immer bei ihm ein Zeichen arger Verstimmung war. Wir sprachen kein Wort mehr darüber, ich überließ ihn seinen eigenen Betrachtungen, er wurde feuerroth, als plötzlich das Repertoir die Proben verkundete, und 8 Tage später spielte er den Aschenmann zu allgemeinem Entzücken, sein Aschenlied wurde ein neues Juwel in seine reiche Krone, und Raimund selbst umarmte und herzte ihn hundertmal. Der Erfolg war ein großer, entscheidender.

Als zweites noch wichtigeres Ereigniß ergab sich die Ankunft der großen italienischen Oper von Neapel mit Rossini an der Spitze. Künstler wie Lablache, Mozzari, Donzelli, David ꝛc. mußten auf eine angeborene Intelligenz und Bildungslust, wie sie in Spitzeder lebten, nothwendig von großem Einflusse sein. Er versäumte keine jener Darstellungen und seitdem betrieb er die eigentlichen Gesangsstudien mit unermüdlichem Eifer und wahrhaft glänzendem Erfolg. Man baute damals so sehr auf den Umfang und die Geläufigkeit seiner Stimme, so wie auf die Macht seiner von aller Frazenhaftigkeit freien Komik, daß Fr. Roser es wagen konnte, in der Posse „der alte Jüngling“ für ihn eine Riesenarie zu componiren, deren Hauptaufgabe darin bestand, daß der Sänger in ernstem Vortrage alle auffallenden Manieren, Eigenheiten und Fehler jener großartigen Matadore der italienischen Oper zu Gehör bringen sollte. Die Aufgabe war eine ungeheuer gewagte an sich selbst und noch mehr dem allgemeinen und nicht ungerechten Enthusiasmus des Publikums für jene Gesangsheroen gegenüber. Er bestand sie auf die rühmlichste Weise, Angesichts der 5 Italiener in der ersten Reihe der Sperrsitze und Rossini's in einer Proceniumsloge, zu allgemeinem,

endlosem Jubel und zu aufrichtigster Bewunderung der Italiener, welche ihn beschworen, ein Engagement bei Barbaja für Neapel ꝛc. anzunehmen. Er blieb seinem deutschen Streben treu und betrachtete als Hauptgewinnst jener seltsamen Aufgabe, „daß er dadurch in der That auf einen Weg in seinen Gesangsstudien hingeleitet worden, den er sonst nicht wohl betreten haben würde."

Sein Ruf führte Herrn Berbmann 1824 nach Wien. Wollte ich ihn den Verhältnissen jener großartigen, aber täglich mehr zerfallenden Anstalt entreißen, so mußte ich mich entschließen, ebenfalls nach Berlin überzusiedeln. Was er dem Königstädtischen Theater geworden, wie er der eigentliche glanzvolle Mittelpunkt gewesen, um den sich die Opern des ersten Jahres drehte, wie er durch alle glänzenden und jämmerlichen Wechsel der folgenden 7 Jahre bei jener Anstalt seine Stellung in erster Reihe stets auf das Würdigste behauptete, wie er endlich einem lebenslänglichen Engagement nach München nur folgte, um in der Blüthe seiner Jahre schon nach wenigen Wochen zu sterben, weiß Jedermann. Ludwig Devrient und A. Wolff nannten ihn oft den glücklichsten Schauspieler, welchen sie jemals gesehen, und ich glaube nur beifügen zu müssen: daß gewiß niemals ein besserer Mensch auf dem deutschen Theater gelebt hat, und reichere Mittel schwerlich jemals in einem Künstler vereinigt gewesen sind. Es lohnte sich wohl der Mühe, die Geschichte seiner Kunstbildung ausführlich zu schreiben, weil dadurch nothwendig ein helleres Licht über manche der inneren Verhältnisse des deutschen Theaterwesens verbreitet werden müßte. Hier sind mir schon diese Andeutungen zu lang geworden.

6) Madrigal heißt ein kleines lyrisches Gedicht ursprünglich aus 6 — 11, später aus 4 — 16 gereimten Versen bestehend, welchem ein zarter, sinnreicher, gewöhnlich auf die Liebe sich beziehender Gedanke zum Grunde liegt, und das weder Rondeau, noch Sonett, noch Triolett ist. Wie diese enthält es zwar den Ausdruck eines vorherrschenden Gefühls, hat aber in der äußeren Form seinen eigenthümlichen Bau: oft Hendekasyllaben mit kürzeren Versen gemischt, oft achtzeilige gereimte Verse mit freier Reimverwegung, jedoch ohne Reim auf den ersten Vers. Sie stammen von den Provencalen und wurden besonders durch J. Sacchi verbreitet. Deutschland erhielt seine ersten Madrigale von Kaspar Ziegler (geb. 1621), später vortreffliche von A. W. Schlegel, Goethe ꝛc. In musikalischer Hinsicht kennt man die ersten Madrigalcompositionen aus dem 14. Jahrhundert von Lemmo, recitativisch und taktmäßig. Die Composition des Madrigals gab den Tonsetzern zuerst Gelegenheit, sich der Erfindung von Motiven eines dem Sinne der Verse angemessenen Ausdrucks zu befleißigen, woran bei der Composition von Messen, Motetten ꝛc. noch nicht gedacht war. Die Einführung des Madrigalenstyls als Kammermusik war der wichtigste Schritt zur Geschmacksver-

feinerung für Tonsetzer und Publikum. Das Madrigal wurde für 3, 4 — 5, selten für 6 — 7 Stimmen gesetzt, in einem mehr oder minder künstlichen Contrapunkt, in der Kirche jedoch, selbst wenn es geistlichen Inhalts war, von der Gemeinde nicht gesungen ꝛc. Im 17. Jahrhundert verdrängte allmälig die Kammercantate das Madrigal. (W. Hebenstreit, Aesthetik. Siehe auch Kiesewetter, Geschichte der Musik.)

7) Choral, von den Franzosen Plain-chant, von den Italienern Corale oder häufiger Canto fermo genannt, ist eine Melodie, nach welcher ein Kirchenlied von der versammelten Gemeinde in langsam sich fortbewegenden Hauptnoten von gleichem Werthe gesungen wird. Diese Melodie behauptet immer den Karakter des Ernstes und der Würde, ist bestimmt zu Erweckung frommer Ideen und Gefühle, und wird — gegen die Ansichten mancher Neueren — wohl am zweckmäßigsten in ihrem ursprünglichen Unisono beibehalten. — Man kann sich leicht denken, daß dramatische Gesänge in dieser Form gesetzt und vorgetragen, unmöglich sehr belebend und ergötzlich wirken können.

8) Ritornell, französisch la Ritournelle, italienisch Ritornello, deutsch die Wiederkehr, ein Wiederholungssatz, wird in Instrumental- und Vocal-Musik als Vor-, Zwischen- und Nachspiel angewendet, und enthält gewöhnlich den Hauptgedanken oder Hauptsatz, welcher dann von der Singstimme wiederholt wird. Scarlatti führte diese Form ein, um den Sängern einige Erholung zu gönnen, und später wurde sie förmlich zur Marterqual, ohne welche selten mehr ein Gesangstück gehört wurde. Hieraus mußte nothwendig in die dramatische Musik etwas Schleppendes, Langweilendes, Lähmendes sich einschleichen, welchem man später wieder so ziemlich entging, wie es scheint, lediglich, um anderen Unfertigkeiten Raum und Zeit zu gönnen.

9) Contrapunkt im weitesten Sinne heißt überhaupt: die Kunst des reinen Satzes. Im engeren Sinne begreift man unter diesem Ausdrucke: die künstliche Einrichtung zweier oder mehrerer Stimmen in der Art, daß ohne Verletzung der Harmonie die höhere Stimme in die tiefere, und die tiefere in die höhere versetzt werden kann. Die Ansicht einer Partitur lehrt schon, daß solche Versetzungen der einzelnen Stimmen eines harmonischen Satzes in mehrfacher Weise denkbar sind. Wir haben auch in der That hiernach einen einfachen, doppelten, dreifachen, vierfachen Contrapunkt, und dabei noch verschiedene Umkehrungsarten. Schon die flüchtigste Uebersicht der dem Tonsetzer zu Gebote stehenden Hülfsmittel läßt erkennen, welche schöne, mannigfache und reiche Hülfe ihm aus der tüchtig studirten und geübten Wissenschaft des Contrapunkts beim Componiren zuströmen mußte und welche Vortheile ein poetischer Tonsetzer daraus zu ziehen im Stande sei. Diese Einsicht führte denn auch dazu, daß man den Stein der Weisen gefunden zu haben glaubte, als diese Wissenschaft

des Contrapunkts sich mehr und mehr bei Franzosen, Belgiern, Italienern und Deutschen ausgebildet hatte und nun eine vollständige, zusammenhängende Lehre ausmachte. Die wahrhaft großen Tonsetzer aller Zeiten und Nationen wußten auch immer gehörigen Vortheil aus diesem Wissen zu ziehen, und der Laie genießt unbewußt die Früchte davon. Aber Uebertreibung und blanker Unsinn ließen auch in dieser Beziehung nicht lange auf sich warten: die Wissenschaft des Contrapunkts ist ein vortreffliches **Mittel** für jeden Tonsetzer, und man erhob sie von mancher Seite zum **Zwecke**; man forderte vom Tonsetzer statt Poesie in seinen Schöpfungen, hauptsächlich nur Resultate seines contrapunktischen Wissens und Könnens; man beurtheilte die Composition hauptsächlich nach der Vielheit, Künstlichkeit, Mannigfaltigkeit der contrapunktischen Anlage und Durchführung, und verlor sich dadurch mehr und mehr aus dem erhabenen Gebiete poetischer **Kunstwerke** in das bodenlose Getreibe von contrapunktischen **Kunststückchen**. An dieser Krankheit leiden sogar jetzt noch viele Leute, und hochmüthiger und absprechender als diese äußert sich über Künstler und Kunstwerke Niemand. Man lese nur, was solche Laute über **Gluck** zu sagen sich erlaubten; man lese, was ihnen gerade in den ewigen Werken von **Haydn**, **Mozart**, **Beethoven** ꝛc. des Erwähnens und Preisens werth erscheint. Wehe dem jungen Tonsetzer, der in solche Hände fällt!

10) Auch die erhabensten und umfassendsten Genien können sich den Schwachheiten, Eigenthümlichkeiten und Conveniengen ihrer Zeit nicht völlig entheben, wenngleich sie allen Aeußerungen und Anfällen derselben ein neues und edleres Gepräge zu verleihen wissen. Dies müssen wir an **Shakespear** erkennen, und jeder gesunde und ehrliche Blick kann es auch in **Mozart's** Werken nicht verkennen: gewisse Formen, Weisen, Manieren, welche mit dem unabweisbaren Gesetze der dramatisch-musikalischen Poesie unvereinbar erscheinen. Bravour-Stücke, Momente, wo das dramatische Element pausirt, der darzustellende Karakter hinter den Schirm tritt, die Empfindung schweigt, und Sänger oder Sängerin rein ihre Individualität vergessen, dem Publikum in glänzenden Tiraden erzählen, was sie Alles in der Singschule gelernt haben, und dafür eine Portion stürmischen Beifalls in Anspruch nehmen. Weil die Menge solchen Paradestücken gewöhnlich ihren lauten Beifall zollt; weil bei großen Tonsetzern auch aus solchen Verirrungen oder Zugeständnissen an die Mode gewöhnlich noch ihre eigenthümliche Größe und Schönheit hervorleuchtet: so geschieht es auch leider gar zu häufig, daß der junge Tonsetzer solche Schwächen als eigentliche Vorzüge studirt und ihnen nachstrebt, und daß die Kritik in ihrer unverwüstlichen Autoritätsanbeterei nicht selten gerade solche Verirrungen mit besonderer Vorliebe bespricht und preist. Es wäre von großer Bedeutung für die Verstandes- und Geschmacksbildung junger Tonsetzer, wenn ein tüchtiger Mann sich die Mühe

gabe, die Partituren großer Meister von diesem Gesichtspunkte aus vorurtheilsfrei, wahr und baar zu analysiren.

11) Die biographischen Beziehungen des berühmten Jomelli sind für Jeden, der sie noch nicht kennen sollte, in zahllosen Schriften, Encyklopädien ꝛc. hundertfältig verbreitet, ich brauche also dabei hier nicht zu verweilen. Obschon er eigentlich wesentlicher auf Deutschland als auf die Musik seines Vaterlands eingewirkt hat, so glaubte ich doch hier ihn anführen zu müssen, weil er unter den bedeutendsten Italienern jener Zeit eine ehrenvolle Stelle verdient, auch in der komischen Oper das Bessere wirklich erstrebte. Es ist wohl der Mühe werth, sich eines Mannes hier zu erinnern, von dem Mozart sagte: „der Mann hat sein Fach, worin er glänzt, so daß wir es wohl bleiben lassen müssen, ihn bei dem, der es versteht, daraus zu verdrängen. Nur hätte er sich nicht aus diesem herausmachen und z. B. Kirchensachen im alten Style schreiben sollen."

12) Ich glaube, daß man jetzt den Maestro Rossini ein Genie nennen darf, ohne befürchten zu müssen, dafür gesteinigt zu werden, und Epoche gemacht zu haben, kann ihm nicht bestritten werden, sofern man nicht die jüngsten 31 Jahre aus der Kunstgeschichte Europa's ganz ignoriren oder ausstreichen will. Blind und taub ist, wer dessen Schwächen und Verirrungen nicht einsehen kann; aber gewiß macht sich geradezu der Dummheit schuldig, wer wahre Größe ihm absprechen will. Thatsächlich bleibt wenigstens gewiß, daß er nach Mozart der einflußreichste dramatische Tonsetzer der Welt geworden, und daß in dieser Beziehung weder Cherubini, noch Spontini, noch Weber ihm gleichkommen. Dafür sprechen auch die jüngsten Partituren aller mit Glück gekrönten Opern, wie ich glaube, deutlich genug.

13) Soll dieser Satz gehörig verstanden werden, so lese man gefälligst: „da er keinen Sinn hatte für die, hauptsächlich nur Karakteristik erstrebende Wort- und Sylbendeclamation der Gluckisten ꝛc."

Uebrigens bitte ich wohl, die Worte Gluck und Gluckisten ja nicht etwa für gleichbedeutend zu halten, denn die Gluckisten haben gar Vieles aus Gluck's System, Lehre und Beispiel als natürliche Consequenz abzuleiten gesucht, was, wenigstens in solcher Bedeutung und Ausdehnung, darin auf keine Weise zu finden ist. So wie es dem heiligen Vater nicht selten geschieht, daß die Ultramontanen papistischer sind, als der Papst selbst, so ereignet es sich auch häufig — daß manche Gluckisten viel Gluckischer erscheinen, als Gluck selbst jemals gewesen ist und sein wollte.

In seiner italienischen Zueignungsschrift zur Oper Alceste sagt der energische und große Denker: „Als ich es unternahm diese Oper „in Musik zu setzen, war es mein Vorsatz, letztere von allen Miß„bräuchen zu reinigen, welche, durch die unkluge Eitelkeit der Sän„ger und die übergroße Nachgiebigkeit der Componisten eingeführt,

„so lange schon die italienische Oper entstellen und aus diesem groß-
„artigsten und schönsten das lächerlichste und langweiligste aller Schau-
„spiele machen. Ich wollte die Musik auf ihre wahre Aufgabe be-
„schränken: der Poesie zum Ausdruck der Worte und der Situation
„zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder diese durch
„unnütze, überflüssige Zierrathen zu erkälten. Darum habe ich weder
„die handelnde Person in der größten Wärme des Dialogs aufhalten
„mögen, um erst ein langweiliges Ritornell abzuwarten, noch durfte
„ich sie in der Mitte eines Wortes auf einem günstigen Vokale Halt
„machen lassen, um in einer langen Passage mit der Geläufigkeit
„ihrer schönen Stimme zu prangen, oder um zu warten, daß ihr das
„Orchester Zeit gönne, zu einer Cadenz den Athem zu sammeln.
„Ich meinte nicht, über den zweiten Theil einer Arie, wäre er auch
„noch so leidenschaftlich und wichtig, schnell hinübereilen zu müssen,
„um nur die Worte des ersten Theils viermal wiederholen zu lassen
„und die Arie gegen ihren Sinn zu endigen, damit der Sänger ja
„beweisen könne, er verstehe, einen Satz viermal nach seiner Laune
„zu verändern. Kurz, ich wollte alle Mißbräuche verbannen, gegen
„die sich schon längst der gesunde Menschenverstand aufgelehnt hat ꝛc.“

In der Zueignung seiner nächsten Oper „Paris und Helena“ sagt er mit unbemänteltem Mißmuthe:

„Nur in der Hoffnung, Nachahmer zu finden, entschloß ich mich,
„die Musik der Alceste herauszugeben, und ich glaubte mir schmei-
„cheln zu dürfen, daß man sich bestreben würde, den von mir betre-
„tenen Weg zu verfolgen, und die Mißbräuche zu zerstören, die sich
„in die italienische Oper eingeschlichen und sie entehrt haben. Allein
„meine Hoffnung ist vergebens gewesen. Die Halbgelehrten, die Leute
„von Geschmack, unglücklicher Weise die größere Zahl und zu allen
„Zeiten tausendmal schädlicher für die Fortschritte der schönen Kunste
„als die Ungelehrten, toben wider eine Methode, die, wenn sie sich
„begründet, ihre Anmaßungen zu vernichten droht. Man hat ge-
„glaubt, sogleich über Alceste, welche sehr mangelhaft einstudirt,
„schlecht dirigirt und noch schlechter ausgeführt worden ist, absprechen
„zu dürfen. Man hat in einem Zimmer die Wirkung berechnen
„wollen, die diese Oper auf der Bühne hervorbringen könnte, und
„zwar mit derselben Superklugheit, wie man einst in Abdera auf ei-
„nige Fuß Weite die Wirkung von Statuen berechnen wollte, die zur
„Aufstellung auf hohen Säulen bestimmt waren. Da findet dann ein
„extrafeiner Musikliebhaber, einer von denen, deren Seele nirgends
„als im Ohre sitzt, eine Arie zu hart, eine Passage zu stark oder zu
„wenig vorbereitet; daß diese Arie, diese Passage in der Lage der han-
„delnden Person gerade den stärksten Ausdruck, gerade den treffend-
„sten Contrast forderte, begreifen sie nicht. Ein Harmonist hat gar
„eine geniale Nachlässigkeit oder einen unvorbereiteten Vorhalt aufge-
„stöbert, und schreit nun über Versündigung gegen die Geheimnisse

der Harmonie. Gleich sind eine Anzahl Sprecher bereit, beizufallen, „und die Musik als barbarisch, wild und überspannt zu verdammen ꝛc.“

Zwei Dinge leuchten aus obigen Worten Gluck's unverkennbar hervor: einmal, daß sein heller Geist die ungeheuren Versündigungen an der Poesie, welche sich in die Oper eingeschlichen hatten, mit Schreck erkannte, und deren Beseitigung energisch und radical erstrebte; zweitens, daß er in seinem Reformationseifer etwas zu weit ging und der Musik, dem Gedichte gegenüber, eine sehr untergeordnete Stellung und Bedeutung anwies, indem er sie zur Dienerin von Wort und Sylbe herabsetzte, als rein rhetorischen Hebel und Schwung sie betrachtet wissen wollte. Aber wo steht denn geschrieben, daß er deshalb der formalen Schönheit den Krieg erklärt, solche als nichtsbedeutend hintangesetzt und verachtet habe? Wo steht auch geschrieben, daß contrapunktische Kunst ihm für etwas Höheres gegolten habe, als die Poesie, daß eine solche Verwechslung von Mittel und Zweck ihm jemals in den Sinn gekommen? Beides lasen offenbar manche Gluckisten nicht aus ihres großen Vorbildes Schriften und Werken heraus, sondern voll blinder Autoritätsanbetung in dieselben hinein, und so entstanden viele jener monströsen dramatischen Tonwerke, worin die Rhetorik hinter ungeheuerstem Instrumentationsgetose versteckt, in einem Meere von Künsteleien aller Art ersäuft ist, und mit Verachtung aller Gesetze der formalen Schönheit eine wahrhaft hirnlose Vornehmthuerei geübt wird.

Hört man aber oben aus des großen Meisters eigenem Munde, daß sogar seine eigenen, in manchem Betrachte erhabenen, jedenfalls geistreichen und an melodischen Schönheiten keineswegs armen Werke, allgemein nicht ansprechen wollten, nicht durchgreifen konnten, obgleich sie zu Läuterung der Ansichten wesentlich beigetragen; so darf man wahrlich nicht mehr darüber erstaunen, daß Ohr und Sinn und Herz des Publikums beinahe immer und überall von jenen so pomphaften als poesiearmen Nachahmungen der Gluckisten mit Widerwillen oder Langeweile sich abgewendet haben. Wahrheit erstrebte und errang Gluck in seinen Werken, und sehr oft verstand sein Genie, die Wahrheit auch mit Schönheit zu paaren. Bei der großen Mehrzahl der Gluckisten erscheint statt der Wahrheit nur ein Fratzenbild davon, und von der Schönheit tritt nur eine Parodie, nicht selten sogar eine Travestie auf. Es gab bisher in der That nur wenige lichte und selbstschaffende Geister, welche das wahrhaft reformatorische Element in Gluck's Partituren und Lehren richtig herauszufinden, und zu eigener Veredlung zu benutzen verstanden.

Durch ein Versehen bei der Revision ist das Anmerkungszeichen am Schluß des Satzes stehen geblieben, also hat der Leser gewiß ein Recht, hier auch ein Wort über das Verhältniß Rossini's zu Mozart zu erfahren.

Wer jemals das Glück genossen, mit dem geistvollen Rossini und dessen Gesangsheroen in freundliche Berührung zu kommen, hatte

gewiß auch Gelegenheit, zu der Ueberzeugung zu gelangen, daß nicht nur er selbst, sondern auch Lablache, Mozzari, Donzelli mit der innigsten Verehrung zu Mozart's Geist emporblickten. Der umsichtige und großartige Speculant Barbaja und dessen schlauer Gehülfe, der einst als Tänzer unvergleichliche Louis Duport, hatten ganz richtig berechnet, daß eine von Rossini eigens für Wien componirte Oper vom ungeheuersten Erfolg für die Anstalt sein würde. Ein Spaßvogel oder ein Dummkopf hatte sie auf den Gedanken gebracht, das Buch von Don Giovanni zu diesem Zwecke zurechtstutzen zu lassen. Duport sprach eines Tages mit mir darüber, aber ich bin überzeugt, daß meine tristigsten Vorstellungen dagegen nicht der Grund gewesen, warum aus der Sache nichts geworden. Genug es wurde nichts aus jenem Plane, das ist Thatsache. Einige Zeit danach wurde erzählt: Barbaja habe wirklich seinem Maestro Rossini den Vorschlag gemacht und zwar mit einem wahrhaft kolossalen Honoraranerbieten. Lächelnd habe Rossini das Buch genommen, es durchflogen, auch die Aenderungen allerliebst und sehr zweckmäßig gefunden, aber dann plötzlich mit der Glut der Entrüstung im Antlitz das Buch zurückgegeben und gesagt: „Wie kann man mich für stumpfsinnig und eitelhaft genug halten, daß es mir möglich sein sollte, auf einen Mozart'schen Text eine andere, als die von ihm selbst componirte Musik zu schreiben! Welches Buch Sie fordern, nur kein Mozart'sches!" Er sei alsdann, um seinen Unmuth auszutoben, an den Flügel gesprungen, und habe das lin ch'an dal vino mit dem leidenschaftlichsten und glühendsten Ausdrucke gesungen und endlich ausgerufen: „Kein Gott kann so Schönes zu diesen Worten componiren — basta cosi, Signore Barbaja!" —

Ob diese Scene jemals wirklich vorgefallen, weiß ich in der That nicht, man hat ja so viel Unwahres von diesem bedeutenden Manne erzählt. Aber diese Antwort sieht ihm ganz ähnlich, und gewiß ist dergleichen von ihm erfolgt, wenn Barbaja ihm wirklich diesen Antrag gemacht hat. Gleiche Verehrung hegte er für Bethoven und von Weber's Freischützen sprach er mit wahrer Begeisterung, obgleich der Mangel eines eigentlichen Final's zum ersten Acte gewaltig gegen seine Gewohnheit und Ansicht anstieß.

14) Wenn wir in der Musik, oder vielmehr in jeder Composition ein Erstreben oder Erreichen des Formal-Schönen und des Karakteristisch-Schönen (darüber später ausführlich) anerkennen; wenn wir ferner die verschiedenen Wirkungen dieser beiden Schönheiten uns deutlich vor Augen stellen, und wenn wir uns endlich unumwunden eingestehen, daß die italienische Oper im Allgemeinen das Formal-Schöne erstrebt, aber dabei von Zeit zu Zeit zur Ueberladung mit Bravour und Concertprunk sich verirrt; während die deutsche Oper im Allgemeinen vorzüglich die karakteristische Schönheit erstrebt und dabei nicht sehr selten in den Irrthum verfällt, die Formal-Schönheit

hintanzusetzen oder in contrapunktischen Künsteleien und harmonischem Prunk zu suchen: so wird uns auch gewiß augenblicklich verständlich, warum die italienische Weise seit zwei Jahrhunderten von Zeit zu Zeit den Sieg über die deutsche Weise auf der Bühne erringen mußte.

Die bei weitem größere Mehrzahl jedes Publikums besteht aus Leuten, welche nicht gewöhnt, nicht berufen und nicht gelaunt sind, in der Darstellung einer Oper etwas Anderes zu suchen, als einen Genuß für Ohr und Gefühl: sie kommen nicht in das Theater, um ein Kunstwerk von den Wurzeln bis zum Wipfel analytisch zu beurtheilen, den Werth des Ganzen und der Einzelnheiten auf der Wage der Kunstregeln genauest abzuwägen, mit einem Worte: sie kommen nicht, um die Kritiker zu spielen und Kritik zu üben, sondern sie kommen, um sich für einige Stunden dem gewöhnlichen Leben zu entheben, in einem musikalischem Bade ihr Ohr zu erquicken, ihr Gefühl wohlthuend anregen zu lassen, dem Zauberrausche für ihre Paar Groschen sich hinzugeben. Wird ihnen dies Alles erklecklich zu Theil, so gehen sie am Ende der Oper seelenvergnügt zu Hause und versprechen sich selbst, möglichst bald und oft wieder zu kommen. Finden sie aber dergleichen nicht, so haben sie zwar oft nicht den Muth ihrem Aerger die Zügel schießen zu lassen, sie klatschen oft sogar wacker mit den wenigen Anderen, um doch wenigstens einen Genuß zu haben, und um nicht für Thebaner zu gelten, aber am Schlusse der Oper seufzen sie: Gott sei Dank! und schwören sich zu, sich sobald nicht wieder zur Langeweile verdammen zu lassen.

So ist das Publikum in der That, so ist es überall und so wird es wohl auch bleiben, was auch optimistische und utopisirende Federn darüber schreiben mögen. So ist es von Hamburg bis Wien und von Karlsruhe bis Königsberg, wenngleich die Berichte darüber oft ganz anders lauten.

Das Formal-Schöne dringt schmeichelnd unmittelbar durch das Ohr zum Gefühl, es wirkt unmittelbar angenehm auf Sinne und Gefühl, gleichsam instinktartig, ohne Voraussetzung von Studien und Kenntnissen, ohne den Verstand und die Denkkraft im Geringsten zu incommodiren, sogar ohne eine fortgesetzte Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen. Das Formal-Schöne verschafft ganz von selbst, süß benebelnd und berauschend, den Sinnen nicht zu verachtende Genüsse, und gewährt mit seinem natürlichen Zauber den Nachgenuß der Erinnerung. Reizende Melodien prägen sich dem Ohre und Herzen oft für das ganze Leben ein. Auch sogar die Versündigungen dabei, das ärgste Ultrathum in Verzierung, Ueberladung, Concertprunk ꝛc. beleidigt wenigstens die Sinne nicht, so lange die Sänger und Sängerinnen nur halbwegs brauchbar sind. An glänzende Sünden gewöhnt sich die Masse leicht.

Dabei müssen wir übrigens bemerken, daß Formal-Schönheit die erste Grundbedingung jeder musikalischen Dichtung sein muß,

wenn man überhaupt Schönheit für ein Kunstwerk in Anspruch nimmt.

Ganz anders verhält es sich mit der karakteristischen Schönheit, d. h. mit der Karakteristik im Ganzen und in den einzelnen Theilen. Die karakteristische Schönheit kann nicht lediglich vornherein durch die Sinne wahrgenommen werden, sie spricht nicht unmittelbar und gleichsam instinktartig zu dem Gefühle, sondern sie ist eine Aufgabe des Verstandes und der Bildung, sie setzt beide voraus und in angestrengte Thätigkeit, sie giebt sehr Viel zu bedenken, zu erwägen, sie erheischt den kritischen Proceß eines genauen Vergleichs der Aufgabe im Ganzen und ihrer einzelnen Theile mit deren Lösung durch den Tonsetzer. Der Genuß kann hier erst aus der kritischen Befriedigung entspringen. Und zu dem Allen kommt noch, daß die Kritik an sich nicht etwa eine allgemein gültige und Allen offen daliegende Sache, sondern immer in sich selbst etwas sehr Problematisches ist, dies wohl auch ewig bleiben wird, besonders in Bezug auf die Musik, weil hierbei das Ohr doch stets mehr oder minder sein Wörtchen mitzusprechen haben wird. Ist nun die karakteristische Schönheit an sich etwas für die Menge nicht so gar leicht Faßliches und Erkennbares, so muß sie nothwendig oft noch versteckter und unerkennbarer werden, wenn sie für ihre Aeußerung zu Mitteln greift, welche, an sich nicht gerade schön, in der geheimen Schatzkammer der Wissenschaftlichkeit und der technischen Bildung verborgen liegen, wozu natürlich die Menge keinen Schlüssel finden kann.

Indessen wird, wie man auch die Definition für ein musikalisches Kunstwerk aufstellen möge, die karakteristische Schönheit immer ein unerläßliches Haupterforderniß bleiben, wo von einem Kunstwerke überhaupt die Rede sein soll.

Nun hat und übt der Italiener den Grundsatz: daß vor Allem die Formal-Schönheit ihre Oberherrlichkeit bei der Oper geltend machen müsse; und er giebt sich im Allgemeinen zufrieden, wenn er diesen Grundsatz mehr oder minder glücklich durchgeführt und zur Erscheinung gebracht hat.

Dagegen huldigt der Deutsche, factisch wenigstens obschon nicht immer theoretisch, dem Grundsatze: „Der karakteristischen Schönheit, oder mit anderen Worten der Wahrheit, müsse in der Oper jede andere Rücksicht nachstehen, und sie zu erreichen, müsse man nöthigen Falls alles Uebrige opfern."

Daß die eminentesten Tondichter beider Nationen in ihren bedeutendsten Werken über die Einseitigkeit und Halbheit dieser nationalen Grundsätze sich zu erheben und beide Grundsätze geistig und materiell mit einander zu verbinden wußten, thut im Allgemeinen nichts zur Sache, d. h. ändert nichts an dem thatsächlichen Verhältnisse der gewöhnlichen italienischen zu der gewöhnlichen deutschen Oper. So viel steht fest, daß wir Deutschen nach aller bisherigen Erfahrung

unserem überschwenglichen Hochmuthe den Italienern gegenüber entsagen müssen, so lange wir nicht ebenfalls der Einseitigkeit in Grundsätzen uns entheben können. Wir müssen dies um so mehr, da die Geschichte von zwei Jahrhunderten uns leider sattsam belehrt hat, daß die Einseitigkeit der Italiener stets über die Einseitigkeit der Deutschen von der Bühne herab triumphirte. Der Erfolg an sich soll in Sachen der Kunst zwar nicht für entscheidend erachtet werden, aber ein stets wiederkehrender Erfolg ist wohl geeignet, zu ernstem und besonnenem Nachdenken zu leiten.

15) Unter Psalmodie versteht man, unter Anderem, einen Gesang, der wegen der Einförmigkeit seiner Melodie mit der natürlichen Rede viel Aehnlichkeit hat, und gleichsam zwischen Gesang und Rede die Mitte hält, eine musikalische Declamation, wie z. B. der in fast immer gleichen Tönen vorgetragene Gesang der katholischen Priester, dann das einförmige Absingen der Psalmen, ohne eigentlichen Rhythmus. Unter Psalmodiren versteht man daher so viel wie: gleichmäßig, einförmig, unrhythmisch singen, mit einem Worte, im Sinne der Volkssprache so viel wie ableiern, herleiern. Auf solche Weise bewegte sich der Gesang auch in den ältesten musikalischen Dramen, mithin konnte dabei von dramatischem Leben nicht besonders die Rede sein, dieses wurde erst mit dem Rhythmus eingeführt.

16) Der Name von Quinault wird in der Theaterwelt so oft und so bedeutsam genannt, daß es Allen, welche in der Literargeschichte nicht sehr bewandert sind, vielleicht nicht unangenehm sein dürfte, wenigstens oberflächlich über ihn hier unterrichtet zu werden. Die Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften sagt über ihn Bd. V. S. 609:

„Philippe Quinault, der ausgezeichnetste Operndichter der Franzosen, geboren 1635 in einer Schauspielerfamilie, erhielt eine nicht eben sorgfältige Erziehung. Tristan l'Hermite unterrichtete ihn in der Verskunst, sonst dürfte er wohl gar keinen Unterricht weiter empfangen haben und alle seine Geistesbildung seinem Talente und Fleiße verdanken. Noch vor seinem 20. Jahre brachte er einige Schauspiele auf die Bühne und fuhr mehrere Jahre mit dramatischen Arbeiten fort, welche ziemlich allgemeinen Beifall erhielten. Das machte, um des Ungeschmacks willen, der in seinen Dichtungen herrschte, Boileau's Satyre rege. Dieser griff ihn mit einer solcher Bitterkeit an, daß es seinem eigenen Rufe zu schaden anfing; denn Quinault gab das Trauerspiel, für welches er allerdings nicht gemacht war, auf, und verband sich mit Lully für die Oper, in welcher er eine solche Meisterschaft entwickelte, daß er alle seine Nebenbuhler übertraf und nun von den besten und strengsten Kritikern zu den ausgezeichnetesten Männern des Zeitalters Ludwig's XIV. gezählt wird. Man kann sich in der französischen Sprache nichts Zarteres, Zärtlicheres und Sinnreicheres denken, als seine Arien und Liebesgespräche.

Boileau und die übrigen Gegner Quinault's schrieben diesen Erfolg der Musik Lully's zu. Jetzt aber ist diese vergessen, und Quinault's Verse liest man noch immer mit Vergnügen, und seine Opernterte werden noch manchmal benutzt. Seine „Armide" (1686) und sein „Atys" sind Meisterstücke ihrer Art, vieler anderer nicht zu gedenken. Gefahren in den Geschäften des Lebens brachte er die Angelegenheiten eines Kaufmanns in Ordnung, und als derselbe starb, heirathete er die Wittwe, wodurch er in den Besitz eines ansehnlichen Vermögens gelangte. 1671 kaufte er sich die Stelle eines Auditeurs in der Rechenkammer (Chambre des comptes). Bald darauf trat er auch in die französische Akademie, dichtete immer fort, und begrüßte im Namen jener den König bei seiner Rückkehr aus den Feldzügen von 1675 bis 1677. In den Prologen zu seinen Opern erscheint er immer als ein Schmeichler des Königs, und er ward dafür mit einer lebenslänglichen Pension beschenkt. Eine gewisse Schwermuth, die wahrscheinlich durch Abnahme seiner Gesundheit erzeugt wurde, hinderte ihn, sein Glück vollkommen zu genießen. Seine theatralischen Arbeiten gereueten ihn aus Bigotterie, und er beschloß, zur Ehre Gottes und des Königs seine letzten Kräfte zu verwenden. Ein Gedicht auf die Ausrottung des Protestantismus in Frankreich, das seinen Ruhm sicher vermindert haben würde, vollendete er nicht mehr. Er starb 1688. Seine sämmtlichen Werke erschienen 1739 bis 1778 in 5 Bänden mit Voraussschickung seiner Lebensgeschichte."

Mitunter verwechselte man ihn mit Jean Baptiste Maurice Quinault, welcher als Schauspieler und Tonsetzer zu Paris im Anfange des 18. Jahrhunderts einiger Auszeichnung sich zu erfreuen hatte, ohne zu einiger Bedeutenheit sich erheben zu können. Dieser starb 1744.

17) Ich erlaube mir, hier an die Anmerkung 11 zu erinnern. Die Offenherzigkeit und Unumwundenheit meiner Sprache glaube ich aber aus zweifachen Gründen entschuldigen zu können. Einmal leben wir, dem Himmel sei Dank! in einer Zeit, wo es Jedem Pflicht geworden, klar und baar herauszusagen, was er auf dem Herzen hat, weil die Menschheit so vielen Halbheiten sich zu entwinden strebt, und nur auf solchem Wege an ihr Ziel gelangen zu können meint. Zweitens erschien es mir unerläßlich, in solchen Dingen ganz offen und unverblümt zu sprechen, keine Schleichwege und Hinterhalte offen zu lassen, damit die Kritik Anlaß nehme, mit gleicher Geradheit und Offenheit zu Werke zu gehen. Buch und Kritiken darüber werden ja stets ohnehin nur individuelle Ansichten bleiben. Da nun solche alle Probleme definitiv zu lösen unmöglich im Stande sind, so müssen sie sich um so redlicher bemühen, auf dem Wege der endlichen Lösung einen Schritt vorwärts zu führen. Dies kann aber niemals durch Unentschiedenheit, Bemäntelung und Halbheit geschehen. Erkennt man meine Ansichten als einen Irrthum, so möge es ein

ganzer Irrthum sein, und er kann seine gute Frucht bringen, wenn er eben so ganz widerlegt und berichtigt wird.

18) Nicht leicht hat sich die Kritik über irgend einen Tonsetzer so verschiedenartig und geradezu widersprechend ausgelassen, wie über diesen wichtigen Meister. Wer z. B. den Artikel „Mehul" im großen musikalischen Lexikon von Schilling und in den hinterlassenen Schriften von C. M. v. Weber vergleicht, dem wird es kaum möglich erscheinen, daß beide denselben Tonsetzer bezeichnen wollen, besonders in Betreff der Oper Joseph in Aegypten. Ich erlaube mir, mich weit mehr zu der Ansicht Weber's als zu der von Schilling hierüber zu bekennen, obgleich auch Freund Weber hier offenbar in poetischer Stunde kritisirt und in seiner schönen Genussestrunkenheit etwas emphatisirt hat. Indessen wird wohl Joseph in Aegypten allen Zeiten so merkwürdig und beachtenswerth und schön erscheinen, wie sich dieses Kunstwerk bereits 1½ Generation gegenüber bewiesen hat.

19) Die vielfach verkehrte Auslegung von Bach's und Gluck's Lehren und deren vielfach widersinnige Anwendung, sind wohl geeignet, mich befürchten zu lassen, daß Mancher auch meine Ansicht von und über den großen Bach mißdeuten könnte, wenn ich wiederholt nur Mißverständnisse und Mißbrauch seiner Grundsätze tadle. Deßhalb lege ich hier mit den Worten meines verewigten Freundes C. M. v. Weber gleichsam mein Glaubensbekenntniß ab. Er sagt, Buch III. S. 67 ff. seiner „hinterlassenen Werke:"

„Von Zeit zu Zeit sendet die Vorsehung Heroen, die den gemächlich von einem Jünger auf den anderen vererbten Kunstschlendrian und seine Modeformen mit gewaltiger Hand erfassen, läutern, verklären, und so zum Herrlichen neu gestalten, daß er als neue Kunst nun lange in Jugendfrische vorbildlich wieder weiter wirkt, mit Riesenkraft den Anstoß seiner Zeit giebt, und den Heros, der ihn von sich ausgehen ließ, zum Licht- und Mittelpunkte dieser Zeit und dieses Geschmackes erhebt. In der Regel vergißt man dabei, ungerecht genug, daß diese Riesengeister doch auch nur Kinder ihrer Zeit waren, und daß viel Treffliches schon da vorhanden sein mußte, wo so weithin leuchtend Großes erstehen konnte.

„Sebastian Bach gehört zu diesen Kunstheroen. Von ihm ging so viel Neues und in seiner Art Vollendetes aus, daß seine Vorzeit fast in Dunkelheit verschwand, ja, sonderbar genug, sein Zeitgenosse Händel wie einer anderen Zeit angehörig betrachtet wird.

„Seb. Bach's Eigenthümlichkeit war selbst in ihrer Strenge eigentlich romantisch, von wahrhaft deutscher Grundwesenheit, vielleicht im Gegensatze zu Händel's mehr antiker Größe. Sein Styl war von einer Großartigkeit, Erhabenheit und Pracht, die ihre Wirkungen durch die wunderbarsten Verkettungen der Stimmenführungen und dadurch erzeugten fortgesponnenen seltsamen Rhythmen, in den künstlichen contrapunktischen Verflechtungen suchte, und von seinem

erhabenen Geiste zu einem wahrhaft gothischen Dome der Kunstkirche erbaut wurde, wo alle kleineren Geister vor ihm in der bloßen Form suchten, und daher nicht fanden.

„Nicht vergessen darf man dabei, daß die Musik damals vor Allem der Kirche diente, und von ihr ausging. Der Orgelspieler lenkte die Gemüther, und die Tonwelt, die nur einen schaffenden Geist in der Orgel liegt, gab hinlänglich demselben jenen Stoff, den jetzt der Componist in allem Orchester-Luxus suchen muß.

„Die vollendete Beherrschung der Orgel, die Seb. Bach sich zu erringen wußte, bedingte auch seine ganze Kunstrichtung. Das Großartige, die immer in Massen sich aussprechende Natur dieses Instrumentes ist auch in ihm das Bezeichnende und Karakteristische, und die Größe seiner Werke in harmonischer Rücksicht entwickelt sich aus der Gewandtheit seiner Seelenkräfte, die widersprechendsten Melodielinien zu einem Ganzen zu verknüpfen ....."

„Von Seb. Bach ging das, was man eine Schule nennt, aus. Ohne die Stufen, die er und Händel gebaut, wäre schwerlich jemals Mozart zu seiner Höhe gestiegen. Die Kunst, seine Sachen wirkend vorzutragen, ist wol ganz untergegangen, da der davon zu erwartende Genuß weder auf der Oberfläche liegt, noch, ob des Reichthums des harmonischen Baues, die äußere melodische Contour so vorherrschend heraustreten kann, als unser verwöhntes Ohr es verlangt."

In seiner letzten Aeußerung hat Freund Weber vieles zwischen den Zeilen mit unsichtbarer Tinte geschrieben, was manche unserer Tonsetzer recht genau zu entziffern sich bemühen sollten.

20) Das Königstädtische Theater in Berlin, das zu Magdeburg und das von Breslau sind im Besitze dieser Partitur. Ich selbst habe sie in Wien 1823 von Hr. Stegmayer als die Partitur erkauft, welche 1768 zur Darstellung auf der K. K. Hofbühne unter Mozart's Aufsicht abgeschrieben worden.

21) Wahrscheinlich schläft sie in dem so reichen musikalischen Archive des K. K. Hofoperntheaters zu Wien. Ueberhaupt muß dort noch viel schlafen, was zur Ehre der Nation und zum Heile der Kunst an das Tageslicht gehörte, dort und in der Bibliothek des Fürsten Esterhazy!

22) Friedrich II. schreibt, in B. II. seiner Werke, über die Musikalische Malerei: „Mein großer Geometer (d'Alembert) giebt zu, daß die Tonkunst blos Empfindungen der Seele hören lassen kann, daß folglich Alles, was den übrigen Sinnen zukommen kann, dem Gehöre fremd ist, und dennoch fordert er vom Componisten, daß er das Aufgehen der Sonne darstelle. Sollte er gemeint haben, der Tonkünstler solle jene sanfte, ruhige Wonne ausdrücken, die das Hervorwallen der Morgenröthe einflößt? Dies läßt sich thun; aber von den tiefsten Saiten des Instruments hinauf bis zu den höchsten

und dann wieder herabzusteigen, wie der Geometer es will, das wird nie die geringste Aehnlichkeit zwischen dem Schauspiel eines schönen Morgens und den angegebenen Tönen hervorbringen. In der Musik wollen wir also bei dem Ausdrucke der Empfindungen der Seele bleiben, und uns hüten, Froschgequake, Krähengekrächze und hundert andere Dinge nachzubilden, deren Nachahmung so fehlerhaft in der Musik, wie in der Dichtkunst ist."

23) Das deutsche Theaterwesen begründete sich durch sein Uebersättigungsprincip des Jahraus und Jahrein-Spielens in Städtchen, welche kaum drei Monate lang ein Theater ernähren können; durch den gänzlichen Mangel einer gesunden, belehrenden, hebenden, fortlautenden Kritik, durch den Mangel an Bildung des Ohrs der Menge für wahren Gesang und durch die herkömmliche Unterdrückung jeder Stimme der Wahrheit, sowie durch den unantastbaren Nymbus seiner zahlreichen Local- und Residenz-Eitelkeiten bis tief in unsere neuesten Zeiten herab, ein widersinniges Unwesen ganz eigner Art. Für die bedeutendsten Gesangspartien der merkwürdigsten Opern, deren Poesie unbestreitbar mehr in der Composition als in dem Texte selbst besteht, für einen Osmin, Leporello, Masetto, Figaro, Papageno ꝛc. ließ man Darsteller zu, welche ohne alle Stimme und Gesangsbildung, also durchaus unfähig, die Tendenz des Tonsetzers zu veranschaulichen, ihre Parten künstlerisch und poetisch zu verarbeiten, den Ensemblestücken ihre volle Kraft und Würde zu verleihen, lediglich auf mehr oder minder Spaßmacherei sich beschränken mußten und so natürlich diese allmälig auch in den Augen und Herzen des Publikums zu der Hauptsache erhoben, die Schönheit und Poesie der Musik in den Hintergrund drängten oder ganz aus dem Gesichtskreise entrückten. Empörend ist der Gedanke, daß ein Volk, welches sich vorzugsweise seiner Denkkraft und Denklust rühmt, welches dabei mit angeborener Liebe und Befähigung für Poesie und Musik so reich ausgestattet ist, lediglich durch Verkehrtheit seiner Bühneneinrichtung und durch den argen Schlendrian seiner Musiker und kritisirenden Zeitschriften, so tief in seinen Kunstansichten sinken kann, daß es sogar in dem heiligsten Vermächtnisse seiner nationalen Vergangenheit, in den klassischen Werken seines größten Tonmeisters, die unverkennbarste Pfuscherei duldet — Gesang, der keine Spur von Gesang trägt, Sänger ohne Stimme und Gesangskunst — sobald sie nur mehr oder minder geübte Spaßmacher sind. Wie sollen Geschmack und Kunstsinn im Publikum rein und lebendig bleiben, wenn man die höchsten Aufgaben der Kunst fort und fort auf solche jammervolle Weise vor ihm entfaltet und wenn überdies noch manche Stimmen solcher Verkehrtheit das Wort reden? Dergleichen alltägliche Vorkommnisse in Deutschland mögen denn freilich einen Müllner, Kotzebue und Andere zu dem herben Ausspruche „die Oper ist ein glänzender Unsinn" berechtigen, da sie damit offenbar nur die Oper, wie sie so oft bei uns dargestellt wird,

nicht die Oper als dramatisches Ganzes an sich, meinen können. Was kann lächerlicher und zugleich betrübender sein, als von declamatorischem und dramatischem Gesang mit Emphase bei Darstellern schwatzen zu hören, wo von Gesang überhaupt gar nicht die Rede sein kann, weil Stimme fehlt und keine Spur von Gesangsbildung vorhanden ist? So lange unsere Theater nicht zweckmäßiger für die Oper sich einzurichten verstehen und so lange unsere Stimmführer und Tonangeber nicht ehrlicher und klüger zu Werke gehen, ist es wahrlich dem Publikum nicht zu verargen, daß es stets wieder mit Enthusiasmus das Ausländische aufnimmt, dem italienischen Sänger vorzugsweise huldigt, weil dieser doch ein Gesangskünstler ist, wenngleich er seine Mittel und sein Erlerntes oft sehr läppisch mißbraucht! Würden wir uns einmal entschließen, jede unserer Opern mit Recitativ zu schreiben und darzustellen, so würde sich bei Sängern und Publikum bald Alles in das gehörige Gleichgewicht bringen und manche theatralische Armseligkeit zu Grabe gehen.

24) Es versteht sich wohl ohne Anmerkung von selbst, daß die vielen rühmlichen Ausnahmen hierunter nicht gemeint sein können. Auch verdient hier erwähnt zu werden, daß trefflich begründete Anstalten zu Leipzig, Prag, Wien, München ꝛc. sich redlich bemühen, dem Gesangsjammer in der deutschen Oper ein Ende zu machen, wie manche aus ihnen hervorgegangene Künstler beweisen, während ein Miksch in Dresden, ein Schwarzbock in Wien ꝛc. Sänger und Sängerinnen herangebildet haben, welche oft siegreich mit den besten Italiens um den Preis rangen.

25) Bei genauer Betrachtung dieser vortrefflichen, ja unübertroffenen Composition erweist es sich recht augenscheinlich, wie großen Einfluß auf die Wirkung einer Oper von der Bühne herab die dramatische Form des Buchs, dessen Oekonomie und die Ganzheit oder Vereinzelung der Musik übe. Vorhinein muß man Mozart's Riesengenie bewundern, daß es einem Buche, welches seinem ganzen Inhalte nach so ziemlich gemüthsleer erscheint, nur in der Gräfin und in dem Pagen wahre Momente von Empfindung entwickelt, so viel Mannigfaltigkeit, Gefühlsleben, Innigkeit und Wärme einzuflößen verstand, und beide Gebilde zu dem Blühendsten und Schönsten, was er jemals gedichtet, erhoben hat. Die Form des Buchs ist nicht die einer Oper, sondern die eines Singspiels, sie bietet keine Finale. Aber Finale sind für einen durchgreifenden Eindruck, gleichsam zu Concentrirung des Totaleindrucks, von hoher Bedeutung, ja von noch höherer als die Einleitung, Geistes- und Gemüthsvorbereitung durch eine Ouverture; ein Finale sammelt und erweckt das Gemüth schließlich noch einmal, es ertheilt der Spannung neue Schwungkraft, es bildet den nöthigen und glänzenden Schlußstein des Ganzen, die Rundung, es befriedigt. Im Bau ist gefehlt, indem, besonders gegen den Schluß hin, Arie auf Arie sich häuft, ohne die Fabel eigentlich

vorwärts zu bringen, ohne neue Verwickelungen einzuleiten oder alte zu lösen, ohne ein neues oder schöneres Licht auf die Karaktere zu werfen. Eines nach dem Anderen kommt, singt eine Arie und geht. Was würde man sagen, wenn in einem Drama ein halber Act nur durch Monologe sich bewegte? Aber vor Allem nachtheilig gegen einen Totaleffect wirkt in der deutschen Bearbeitung die Beseitigung der so lebhaften, seelenvollen, prägnanten Recitative, indem dadurch alle die vielen oft sehr kurzen, oft auch kurz abgebrochenen Gesänge völlig vereinzelt und zerstückt, fast ganz zusammenhangslos erscheinen. So mit Dialog verunstaltet gleicht diese Composition nicht mehr einem Zaubergarten künstlicher Anlagen und geistigen Zusammenhanges, sondern einer ziemlich öden Fläche voll Sand, worauf man nach Lust und Laune einzelne Blumen oder einzelne Gruppen und Beete gepflanzt hat. Dieses Verödungs- und Zerstückungswesen erregt auch bei denen, welche sich darüber eigentlich Rechenschaft nicht geben können, eine gewisse Unbehaglichkeit und Leere, die ja nicht immer durch höchstes Virtuosenthum der Sänger und höchste Potenz der Darstellungsgabe beschwichtigt und ausgefüllt werden kann. Jeder minder begabte Tonsetzer müßte in solchen Formmängeln und Zerstückelungen untergehen, das erhabene und überall Leben schaffende Genie Mozart's weiß dafür zu entschädigen, aber den dramatisch-musikalischen Totaleindruck kann es nicht retten.

Auch ein französisches Urtheil über diese Oper dürfte interessant erscheinen. Die Revue de deux mondes von 1841 sagt:

„Man findet in der Familie der bevorzugten Sterblichen, welchen der Himmel einen Strahl seiner schöpferischen Flamme verliehen hat, drei Genien, welche ein unwiderstehlicher Instinkt immerfort gegen das Erhabene, das Ideale treibt, und deren erlesene, edle Natur sich niemals verleugnet. Der Tonkünstler dieser wunderbaren Trias ist Mozart; handelte es sich um Poesie und Malerei, so weiß man wohl, wen ich nennen würde, Mozart scheint mir eine Glorie, die über alle anderen gestellt ist, in einem reineren Aether, in einer helleren Klarheit. Etwas, das weder der Zeit noch der Kritik, wie Alles, was von Menschen kommt, sondern dem Cultus, der ewigen Bewunderung angehört, wie die Idee, die sich aus der Höhe verklärt. Wenn Bethoven, Weber, Cimarosa, Paesiello und Rossini Könige in der Hierarchie sind, so ist Mozart ein Engel. In der That, nie verfehlt er auch nur einen Augenblick seinen göttlichen Beruf; jede Melodie, die seinen Lippen entschwebt, ist eine Flamme; berührt er die Wirklichkeit, so verwandelt sich diese alsogleich in die strahlendste Poesie. Man kann von ihm sagen, er lebt im Erhabenen, wie in seinem Elemente; wie immer das Werk beschaffen sei, mit dem er sich beschäftigt, sei es Idomeneus, die Zauberflöte, Don Juan, die Hochzeit des Figaro, nie läßt sich sein Genius aus den Höhen herab, die er bewohnt. Liegt das Ideal in dem Stoffe, so verläßt

er es nicht, wie man wohl ohnehin überzeugt ist; wenn nicht, so erhebt er den Stoff zum Ideale. So ertheilt er dem Cherubin, Susannen, dem Figaro, all diesen Geschöpfen der Prosa und des Witzes, das poetische Leben durch einen Funken jener Flamme, die seine Hand umgiebt, und die ihn aufzehrt.

„Nirgends fühlt man diesen unbesiegbaren Instinkt, welcher Mozarten zum Erhabenen zieht, lebhafter als in der Partitur der Hochzeit des Figaro. Man kann sich in der That nicht vorstellen, welche reiche Mittel man besitzen muß, um einen solchen Stoff zu bemeistern und diesen Boden für die Musik zu bearbeiten. Kann man sich wohl einen gewöhnlichen Tonsetzer im Kampfe mit diesem beißenden, kalt bittern, überall der musikalischen Behandlung widerstrebenden Dialog, mit diesen kleinen Leidenschaften, dieser Schloßintrigue denken, die sich durch Witz, List und Spitzfindigkeiten knüpft und löset? Es gab nur zwei Arten, sich aus der Sache zu ziehen: eine Musik ganz außerhalb des Gedichtes zu schreiben, sich weder mit dem Stoff noch mit der Handlung zu befassen, hier und dort Cavatinen und Duos anzubringen, und es wie die Italiener zu machen, die mehr den Sänger als die Person, die er darstellen soll, mehr Lablache als Figaro, mehr die Grisi als Susannen im Auge haben — oder den Stoff nach allen Seiten anzuwenden, ihn zu erheben, ihn umzugestalten, ihn neu zu erschaffen, unter jener frivolen Außenseite die wahre, menschliche Leidenschaft aufzusuchen, die Gefühle zu steigern, sich an die Liebe, die Eifersucht, die Thränen zu halten, Satyre und Spott durch Poesie und Musik zu ersetzen, kurz, es so zu machen, wie Mozart. Dies geht so weit, daß Beaumarchais's Werk ohne diese Musik unvollendet und im Schatten bleibt; man fühlt, daß ihm Etwas mangelt, das ein Dichter des 18. Jahrhunderts ihm nicht geben konnte, das Niemand als Mozart in einem solchen Stoffe geahnet hätte: die Poesie. — Gewiß, wenn man nur ein Mal all diese anbetungswürdigen Melodieen vernommen hat, so ist es unmöglich, Beaumarchais zu hören, ohne Mozart zu vermissen, ohne sich jeden Augenblick jener so frischen, so süßen Düfte der Orangenblüthe oder der Aloë zu erinnern. Bald ist es die Scene mit dem Schlüssel im zweiten Acte, die uns die mächtigen Bewegungen der Musik zurück ruft; bald ein geistreiches Wort, welches die Idee des hinreißenden Duetts zwischen der Gräfin und Susannen erweckt, und ich frage, welcher Witz kann sich mit solch einem Meisterwerke gleichstellen? Was mich betrifft, so würde diese Erinnerung der Musik, deren ich mich nicht erwehren kann, wenn ich das Lustspiel höre, die mich bis in das Schauspieltheater verfolgt, völlig hinreichen, mich zu überzeugen, daß Beaumarchais's Werk ohne dieselbe unvollständig sei. Nie, wenn ich den Mohren von Venedig sehe, geschieht es mir, daß ich an Rossini's Musik dächte. Ohne Zweifel weil dieses Meisterwerk Shakespeare's in allen Theilen harmonisch ist, weil nichts ihm

mangelt, weder Poeſie, noch Handlung, noch Karaktere, und weil die Muſik, indem ſie ſich der Idee des Dichters bemächtigte, ſie blos zu ihrem Vortheil ausgebeutet hat, ohne irgend Etwas hinzuzufügen. So verhält es ſich aber nicht mit Figaro's Hochzeit. Die Idee des Beaumarchais hat ſich, blos durch die Macht der Muſik, zur Poeſie, zum Erhabenen aufgeſchwungen, und, wahrhaftig, man darf ſich nicht wundern, wenn der Geiſt, nach einer ſo ſtrahlenden Verklärung, uns arm erſcheint, ſo bald er zu ſeiner urſprünglichen Form zurückkehrt. Hier überſtrömt in der That die Muſik die Proſa mit allem Schimmer der Poeſie dergeſtalt, daß man die Wirkung fühlt, ohne ſich darüber Rechenſchaft geben zu können. Seltſames Schickſal dieſes Luſtſpiels, das ſeinen Erfolg nie anders als außerhalb ſeiner ſelbſt findet. Der Skandal machte es gelingen, die Muſik verewigt es. In dieſem Werk des Witzes und der Satyre hat Mozart Ruhe und reine Schönheit entdeckt. Ich ſtehe nicht an, es zu ſagen, möge man mich auch eines Paradoxons beſchuldigen, alle dieſe bezaubernden Karaktere, die man ſo ſehr liebt, und auf welche man ſich bei jeder Gelegenheit beruft, würden ohne Mozart gar nicht da ſein. So hat Beaumarchais ſich den kleinen in ſeine Couſine verliebten Pagen, wie ſie übrigens alle ſind, recht gut gedacht; aber dieſen Liebenden von fünfzehn Jahren, furchtſam wie ein junges Mädchen, verliebt wie ein Sperling, dieſes anmuthige, melancholiſche, närriſche Kind, das zittert und bebt, das alle Blumen, alle Küſſe, alle Bänder raubt, die ihm in den Weg kommen, dieſen anziehenden muthwilligen Jungen, der mit den Bäumen, den Grashalmen, den Bächen ſpricht und vor Liebe ſtirbt, mit einem Worte, Cherubin, wer hat ihn geſchaffen, wenn nicht Mozart? — Man höre nur die Arie: Non so più cosa son. Welcher Taumel! welches Feuer! welches Entzücken! Man findet Thränen, Schluchzen, Sehnſucht, Herzklopfen in dieſer Muſik, und in der Romanze, welch anmuthiges Sinnen, welche unbeſchreibliche Melancholie, welch elegiſches Schmachten! Man nehme dieſe Arie und dieſe Romanze hinweg, man wird ohne Zweifel noch immer einen koketten, durchtriebenen leichtſinnigen Pagen haben; aber wo wird man dann den kleinen Helden, den „Cherubino d'amore," den mit Ariel und Romeo zugleich verwandten Muthwilligen finden, um deſſen Schöpfung Shakeſpeare Mozarten beneiden würde? — Und Suſanne, das muntere, liebenswürdige Kammermädchen, ſchmeichelnd wie ein Kätzchen, eine Halbſchweſter Zerlina's; und die Gräfin, empfindſam wie eine große Dame aus Oeſterreich (*), und der Graf, den im Luſtſpiele Jedermann betrügt, ſo ſtolz, ſo tapfer, ſo edel in den Ausbrüchen ſeines Zornes, und in den Aufwallungen ſeiner Eiferſucht; alles das kommt von Mozart, deſſen Genie dem Stücke Beaumarchais's die Leidenſchaften und das Leben der Cycpee zu verleihen wußte.

„Man hat dieſer Muſik vorgeworfen, daß es ihr an komiſcher

Kraft fehle. Seltsame Meinung! Als ob Mozart eine Opera buffa hätte schreiben wollen! Um sich übrigens von dem Ungrunde dieses Tadels zu überzeugen, braucht man nur einen Augenblick den Stoff zu untersuchen, von dem er sich begeistert [illegible] denn Beaumarchais's Lustspiel so etwas Spaßiges? Ist [illegible] von Eifersucht und Langeweile gefolterte Graf, dessen Herz zwischen [illegible] Frau, gegen die er Argwohn hegt, und der Braut eines Figaro, die er zu erobern sucht, getheilt ist, eine so lächerliche Person? Und der Verliebte von sechzehn Jahren, der vor Freude springt, daß der Himmel blau, das Wasser durchsichtig und die Abendluft kühl ist, und diese verschmähte Gräfin, die sich für die Kälte ihres Gatten durch einen Seitenblick auf den kleinen Pagen rächt: findet man wohl, daß diese Karaktere zur Familie der Geronimo, Fikalma oder Campanova gehören? — Wahrlich es giebt Leute, die glauben, wo keine Tragödie ist, müsse es aus vollem Halse zu lachen geben, Leute, die nur Gitarren und Zähneknirschen oder groteske Perrücken und Papageienkleider wollen, wie Lablache sich zu gewissen Rollen machen läßt. Aber es giebt nicht blos Gegensätze auf der Welt; das menschliche Herz hat seine Abschattungen wie die Farben, duftige Halbtinten, Phantasieen, Reflexe, die weder zu lebhaft noch zu bunt sind und zarten Augen so wohlthun. Zwischen dem Mohren von Venedig und George Dandin steht noch der Graf Almaviva.

„Mozart ist kein komisches Genie; von elegischer und zarter Natur geht seine Fröhlichkeit nie über ein unbeschreibliches Lächeln hinaus, welches Thränen nicht ausschließt. Aus den lebhaften Quellen der Imagination schöpft er nur das Reinste und Klarste; denn wenn auch in seinen Adern etwas von jener mittäglichen Glut, von jener neapolitanischen Sinnlichkeit fließt, welche in Deutschland den österreichischen Genius auszeichnen, so kann er sich doch auch dem Einfluße des melancholischen Dunstkreises nicht entziehen, welcher das Land eines Beethoven oder Novalis umgiebt. Was immer für ein Fach Mozart bearbeitet, er nimmt davon nur die süßeste, die reinste Blüthe; auch muß man gestehen, daß das Possenhafte (buffo) nicht das Element sei, in welchem die Kunst der Töne sich lange halten kann. Der Tonsetzer, der sich durch eine Perrücke begeistert, ist ein armer Mann, den man schnell vergißt, um sich nur des Sängers zu erinnern, der seinem Werke das Leben verleiht. Man frage nach dem Autor der „Prova d'un opera seria," und man wird Lablache nennen; wer kennt heute Gnecco? Was Cimarosa betrifft, das ist ein Anderes: er wendet das Buffo nur als ein unfehlbares Mittel des Contrastes an, er tritt festen Fußes in das Groteske, aber um jeden Augenblick durch melodiöse Wendungen wieder daraus zu entschlüpfen; bald ist es die so liebliche so sanfte Klage Karolinens, bald die Arie des Paolo: Pria che spunti. Eine erhabene Abschweifung, zu welcher weder der Stoff noch der Text Anlaß gaben, und

die ihren Vorwand nur in dem idealen Gefühle und in der Phantasie des großen Meisters findet. Ich führe Pria che spunti mit Absicht an, weil mich dünkt, daß diese Arie der Ausgangspunkt der komischen Musik Mozart's sei. Wirklich hält er sich an diesen Uebergang von der lärmenden Fröhlichkeit zum melancholischen Lächeln, von der komischen Prosa des Moliere zur Poesie Shakespeare's.

„Man findet unter den Schöpfungen des Genie's immer eine, in welcher es sich ganz darstellt, ein unermeßliches Werk, eine Art von Ocean, in welchem alle Gedanken seines Lebens sich versenken. Für Goethe nenne ich Faust, für Mozart Don Juan. In der That liegen im Don Juan alle Melodieenschätze der Hochzeit des Figaro, der ganze Instrumentenreichthum der Zauberflöte, und doch ist es unmöglich, nicht anzuerkennen, daß in diesen drei Meisterstücken die nämliche Kraft, das nämliche Genie walten. Mich setzt derjenige, der die Hochzeit des Figaro und die Zauberflöte geschrieben hat, nicht weniger in Erstaunen, als jener, der Don Juan componirte. Wenn Bethoven von Mozart's größtem Werke sprechen wollte, nannte er die Zauberflöte, ein Beweis, daß man unter diesen drei Wundern welch immer für eines wählen kann. Die Nachwelt wählte Don Juan. Wenn diese Oper den Sieg davon trägt, so dankt sie es der Großartigkeit der Karaktere, der Wichtigkeit der Handlung, dem Glücke des Gegenstandes. Aber man kann versichert sein, daß Mozart sich in seinem Innern für eben so groß hielt, weil er Sarastro und Cherubin, als weil er Donna Anna, den Geist, und Don Juan geschaffen hatte. Welch ein Meisterwerk ist diese Partitur der Hochzeit des Figaro! Nie war die schöne Quelle der Melodieen reicher, überströmender geflossen! Jeden Augenblick bezaubert uns ein neues Motiv, eine originelle Phrase, eine himmlische Eingebung. Das kommt meistens, man weiß nicht woher, aus nichts, aus einem Häubchen, das Susanne dem Pagen aufsetzt, aus einem Riechfläschchen, das sie vom Grafen verlangt. Tausende von melodiösen Blumen öffnen sich eine nach der anderen, und hauchen ihren Duft in diesem Frühlinge der Phantasie und der Dichtung aus; und das Duo zwischen der Gräfin und Susannen, wo findet man eben so viel Grazie, Frische und elegante Koketterie, als etwa in dem Duo zwischen Zerline und Don Juan? Mozart ist der Einzige, der jemals junge Mädchen singen zu machen verstand. In den Melodieen, die er für sie setzt, sind geheime Seufzer, eine seltsame Glut, ein reizendes Schmachten, die man seitdem nie mehr ausgedrückt hat, und wovon er das Geheimniß nur auf den Lippen seiner Geliebten, jenes schönen Wiener Mädchens fand, für die er die Rolle der Elvira schrieb (?). Indessen muß man sagen, daß der Fleiß, die Delikatesse, womit Mozart die kleinsten Eigenthümlichkeiten behandelte, ihn niemals so sehr beschäftigten, daß er darüber die großen Wirkungen der Composition und der Harmonie vergessen hätte. So ist z. B. die Rolle des Grafen durchaus in

einem großartigen, prachtvollen Styl geschrieben. Wie bricht in der erhabenen Arie des zweiten Actes der so lange unterdrückte Zorn desselben aus! Welche stolze Verachtung, welche bittere Kränkung spricht sich in der breiten Phrase aus, die diesem Tonstucke als Motiv dient! Aber ein unvergleichliches Meisterwerk, eines der Wunder des menschlichen Genie's ist das Finale des ersten Actes. Heut zu Tage besteht für die Finalen eine Art Patrone, nach der Jeder sich richtet. Es ist mit den Finalen wie mit den Cavatinen, man theilt sie in drei Abschnitte: eine Introduction, in welcher die Stimmen sich zusammenfinden, ein Adagio, das Jeder singt, wenn die Reihe an ihn kommt, eine mehr oder minder originelle aber stets lärmende Stretta, bei welcher die Chöre mit gewaltiger Verstärkung durch Ostleiden, Posaunen und die große Trommel eintreten. Dies ist die in unserer Zeit in Italien, Deutschland und Frankreich übliche Form. Allein in der Hochzeit des Figaro benimmt sich Mozart nicht auf diese Weise. Das Interesse wächst unmerklich; die Personen treten eine nach der anderen auf, jede nach einem Ritornelle, das sie mit einem Zuge malt. Es ist wundervoll, wie hier die Musik sich umgestaltet, und in einem Augenblicke den Karakter des neuen Auftretenden annimmt. Sinnreich und lebhaft mit Figaro, listig und boshaft mit Susannen, ironisch mit dem Grafen, komisch mit dem betrunkenen Gärtner; bald verschlingt, bald theilt sie sich, und immer folgt sie der Handlung mit pünktlicher Genauigkeit. Dieses Finale allein ist eine ganze Oper werth, so einfach und großartig ist seine Anordnung, so kräftig sind die Karaktere darin behandelt, so viel Leben waltet in allen seinen Theilen. Was Mozart's Orchester betrifft, so geräth man, nach all den Extravaganzen der modernen Schule, vor Vergnügen außer sich, es zu hören. Man könnte es einen melodischen See nennen, in welchem sich alle die wundervollen Phantasieen der Stimme abspiegeln. Mit einem Worte, es ist das Orchester Mozart's; was kann man mehr hinzufügen? Ein Orchester, dessen ganzes Geheimniß auf dem Zusammenwirken der Melodieen beruht, und das nichts zu thun hat mit den unfruchtbaren und mühsamen Combinationen der neuen Wissenschaft." (7)

26) Höchst bedauerlich erscheint die durch Erfahrung eines halben Jahrhunderts bestätigte Ansicht, daß aus dieser Oper niemals ein nachhaltiger Gewinnst für das deutsche Repertoir heranzubilden sein wird, wenn man nicht auf 1 Act sich beschränkt, indem der Stoff, ohne sehr glückliche Episoden, durchaus nicht auf mehrere Acte dramatisch ausreicht und Handlung durch Arien nicht belebt noch fortbewegt werden kann. Auf 1 Act mit 6 — 7 Musikstücken zurückgeführt, würde sie ohne Zweifel sich sehr dankbar zeigen. Denn der Stoff an sich ist keineswegs ungefällig und spröde, die Musik aber gehört zu dem Süßesten, Schmeichelndsten, Witzigsten, Feinsten und Pikantesten, was die Kunst irgend eines Volkes geliefert hat, sie ist ein wahrer Feen-

garten der lieblichſten Melodieen von kryſtalliſcher Klarheit und frappanter Karakteriſtik. Wie reich würde manche andere Oper erſcheinen, enthielte ſie nur einen Viertheil dieſer Schönheiten. Es wäre die würdige Aufgabe eines muſikaliſch gebildeten Dichters, dieſen Juwel für das an wahren komiſchen Opern ohnehin nicht reiche Repertoir zu retten, und dies könnte, nach meiner Anſicht, nur durch Zurückführung auf 1 Act erfolgreich geſchehen.

27) Der alte Winter war eine komiſche Haut durch und durch, und wußte gar oft auch den ſchlauen Hofmann gerade durch ein derbes, ja grobes Benehmen, am rechten Orte trefflich zu ſpielen, wenn es mit der Feinheit nicht gehen wollte. Spaßhaft erſchien ſein ernſthafter Zorn, wenn man ſein Opferfeſt lobte, das er einen „artigen Verſuch" nannte, wobei er aber in einem Athem zehn ſeiner Opern hernennend ausrief: „die ſollten Sie von tüchtigen Leuten hören!" Gewöhnlich Werke, welche durchgreifend nicht gefallen hatten und ſchon halb vergeſſen waren. Als ich in Wien mit ihm davon ſprach, ſeine manches ſehr Hübſche enthaltende komiſche Oper „die Brüder als Nebenbuhler" (Fratelli rivali) im Buch überarbeiten zu wollen, weil der Dialog in der alten Ueberſetzung weſentlich gelitten hatte, ſchnaunte er mich ſo grimmig an, „ich ſollte das dumme Zeug auf ſich beruhen laſſen," daß ich auch wirklich nicht an die Arbeit ging. Aber ein Paar Monate darnach ſchickte er mir von München die Partieellen von einigen neu dazu componirten Nummern, freute ſich des Unternehmens ſehr und vergaß nicht zu bemerken, daß er wegen des Honorars mit Graf Palffy perſönlich ſchon verhandeln würde. Mir verging die Zeit zu dieſer Arbeit und Er erinnerte auch nicht mehr daran. Als Geſangslehrer hat er treffliche Proben ſeiner Meiſterſchaft geliefert. Nichts ärgerte ihn an den gewöhnlichen deutſchen Singmeiſtern mehr, als die übliche Sucht, die Sopranſtimmen frühzeitig ſehr in die Höhe zu treiben, weil dadurch jährlich Hunderte von Stimmen verloren gingen. Brachte man ihn auf dieſes Kapitel, ſo ließ er ſeinen Zorn hauptſächlich gegen Mozart aus, deſſen Königin der Nacht er als die Hauptquelle dieſes Uebels bezeichnete. Dann nannte er die Singlehrer gewöhnlich kurzweg „Gſel, welche nicht einmal wüßten, daß man den Sopranſtimmen vor Allem nach der Mitte greifen müſſe, wenn ſie ſich ordentlich bilden ſollten." Dieſen Kernſpruch hörte ich ſelbſt von ihm bei dem Hofconcerte zu Villnitz 1817, wo ſeine Nachtigall Clara Metzer ſang, gemüthlich herauspoltern, ohne alle Scheu vor der höchſten und hohen Damenwelt. — Opernbücher zum Componiren preßte er auf allen ſeinen Reiſen überall von Schriftſtellern heraus, plauderte ungemein leicht, gelehrt und wahrhaft belehrend darüber, verſprach dann, über die Details recht bald zu ſchreiben, ſchrieb aber nicht, behielt die Bücher und machte der Himmel weiß was damit. — Als er den trefflichen Baßbuffo Joſeph Spitzeder ſeit Nürnberg in Wien wieder zum

erſten Male ſah und bemerkte, daß deſſen hohes C und Es in manchen Kreuztonarten und Uebergängen ſelten rein zum Vorſchein kamen, ſagte er voll Liebe zu ihm: „Joſeph, er iſt ein Eſel, komm er heute zu mir, ich will ihm ein reines C und Es machen!“ Spitzeder kam, der Alte ſetzte ſich an den Flügel, ließ ihn auf eigene Weiſe ſcaliren und ſolfeggiren, gab ſich die Mühe, ihm beide Methoden aufzuſchreiben, prägte ihm dieſe Uebungen väterlich ein, und ſiehe da, das C und das Es klangen nun immer rein. Beim Abſchied von Wien ſprach er noch zu ihm: „Jetzt, Joſeph, kann er reiſen, ſei er kein Eſel, mit ſeinem Talent und ſeiner Stimme in Deutſchland zu bleiben, Italien, Paris, London ſind ſeine Orte, ſchreibe er mir ein Wort und er ſoll's dort warm haben!“ Spitzeder ſchrieb nicht und beide trafen erſt auf dem Kirchhofe von München wieder zuſammen, wo Winter ſeit 1825 und Spitzeder ſeit 1832 begraben liegt.

28) Umſonſt bemühen ſich manche Auslandskrämer, die Erfindung unſerem deutſchen Reichardt für Deutſchland abzuſtreiten und ſolche dem wackern Italiener Giacomo Tritto beizumeſſen. Denn das einzige, nicht einmal in Italien ſehr bekannt gewordene Liederſpiel von dieſem „Le Trame spirituose“ iſt einmal nicht reines Liederſpiel in unſerem Sinne, obgleich es ſich häufig in bekannten italieniſchen Liedern bewegt, wird dort auch Opera genannt, und iſt in Deutſchland gar nicht im Umlauf gekommen, da es kurz nach ſeiner Wiederaufnahme in das Repertoir von Neapel (1792) ſehr bald gänzlich verſcholl. Ueberhaupt liegt das eigentliche Liederſpiel ganz außerhalb des Weſens und Geiſtes der italieniſchen Opernbühnen, ja ich möchte ſagen, der italieniſchen Nationalität, welche ſogar dem Singſpiele bald entſagte und rein der Opera buffa, semiseria oder der Farsa ſich zuwendete, welche andere Geſangsformen bedingen und fordern.

29) Trommelbaß heißt die Auflöſung der Baßtöne in gleichmäßige, ziemlich ſchnell rhythmiſche Glieder, wie Achtel, Sechszehntel ꝛc. was bei häufigem Gebrauche ein dem Trommelſchlag ähnliches, alſo ſehr einfaches und monotones Getöne hervorbringt, ermüdet. Murky-Baß heißt die Figur, wenn die Baßſtimme fortwährend Octavenſprünge macht. An ſich brauchbar und am rechten Orte wirkſam, wird ſie durch allzuhäufigen Gebrauch ermüdend, einſchläfernd.

30) Hier nur einen hiſtoriſchen Beleg dazu. Jeder der vorzüglichſten Schauſpieler und Sänger des Theaters an der Wien genoß jährlich ein Benefiz und wählte dazu gewöhnlich etwas Neues. Für jedes derſelben wurde vorhinein ein Tag beſtimmt, damit Jeder für ein Stück und deſſen Scenirung ſorgen konnte. Der vortreffliche Opernregiſſeur Friedr. Demmer, auch als Schauſpieler mit Recht einer von Wiens Lieblingen, hatte, wie gewöhnlich, die Zeit der Sorge für ſein Benefiz bis auf 19 Tage verſtreichen laſſen, was dort kein Spaß war, weil es ſich um ein Mehr oder Weniger von einigen

tausend Gulden handelte. An eine Oper war nicht mehr zu denken, so mußte denn ein Drama aus der Noth helfen und zwar ein Drama, dessen Titel eine Einnahme und dessen Gehalt viele Wiederholungen versprach. Aber wir dort gewöhnlichen Theaterschriftsteller hatten sämmtlich nichts in Bereitschaft. Graf Palffy selbst half aus der Noth: er gab mir das französische Programm zu einer Spektakelpantomime Ugolino und befahl kurzweg, daß ich binnen 5 Tagen daraus ein großes Melodram formen und Seyfried in derselben Zeit die Musik dazu liefern sollte. Als keine Remonstrationen von uns beiden halfen, machten wir uns frisch daran und am 5. Abend war jenes fünfactige Drama mit Ouverture, vielen Chören, Zwischenmusiken und einem ganz durchcomponirten Acte fertig, erlebte ein schönes Glück und später unter Karl eine Wiederaufnahme auf das Repertoir. Und wäre mein Buch nur halb so poetisch ausgefallen wie Seyfried's Musik dazu, so wäre das deutsche Repertoir um ein vortreffliches Drama reicher. Der großen Mehrzahl der deutschen Tonsetzer wurde es schwer werden, diese meisterlich gedachte und ausgeführte Composition in 5 Tagen nur abzuschreiben, und wer getraut sich eine gründlichere Arbeit zu liefern?

31) Gelegentlich sei hier erwähnt, daß dieser treffliche Ignaz v. Seyfried, sogar in größeren Werken, häufig mit seinem Bruder Joseph v. S., dem vieljährigen Redacteur des Sammlers, Bearbeiter vieler französischer und italienischer Dramen und Operntexte ꝛc. verwechselt wird, was nicht selten zu Mißverständnissen Anlaß gegeben hat.

32) Am wenigsten von allen seinen Büchern taugt wohl das von mir verfaßte Melodram „die eiserne Jungfrau" dessen Entstehungsgeschichte einfach folgende ist. Der so berühmt gewordene Tenor Haitzinger und der in mancher Hinsicht verdienstvolle spätere Liebling der Breslauer, der Bariton Wiedermann, sollten den Versuch machen, ob sie für die Oper mit einiger Aussicht verwendet werden könnten. Da sie nun das Theater noch nie betreten hatten, so wollte Graf Palffy die Zeit und Mühe eines Opernstudiums nicht daran setzen und sann auf ein Mittel, wie er beide am vortheilhaftesten erscheinen lassen könnte. Einige Tage danach ließ er mich rufen, übergab mir ein französisches Ballet mit dem kurzen Befehle: „das wird ein Melodram, es enthält einige Momente, welche gefallen können. Haitzinger und Wiedermann sollen sich darin als junger und alter Barde singend produciren, zu spielen erhalten sie nichts und das Costum verhüllt das Aergste der Anfängerschaft; Kanne soll die Musik schreiben, besprechen Sie das Nöthige mit Demmer und Schwarzbock, damit es spätestens in 3 Wochen in Scene gesetzt werden kann." Alles geschah, wie befohlen war. Die Aesthetik verzeihe mir jenes Buch, obgleich einige sehr gute Musikterte darin stehen; Kanne machte sich mit Leib und Seele ans Componiren, die

beiden Anfänger gefielen ausnehmend und mit Recht, wie die Folge gelehrt hat, und ein Chor der skandinavischen Krieger machte so stürmisches Glück, daß das Ganze über Wasser gehalten wurde und der Chor selbst später noch oft in Concerten ꝛc. paradirte. Ich gewann unendlich viel Achtung für die Kunstwärme der Wiener, welche eine einzige wahrhaft schöne Gesangsnummer bewegen konnte — ein sehr nahe an das Alberne streifendes Ganzes öfters zahlreich zu besuchen. Freilich deckten die lebendigen Darstellungen und schönen Talente jener Zeit dort manche Mängel, welche unter anderen Händen sehr scharf in das Auge und Gehör fallen würden.

33) Eine hübsche Zahl deutscher Kritiker und Recensenten blamirte sich damals recht artig, indem solche Herren einem Meister wie Wieprey es zum herbsten Vorwurfe machten — „zu einer Zauberposse Musik geschrieben zu haben.“ Wenn denn Alles in der deutschen Welt irgend einer Rangordnung unterworfen werden muß, damit es in den Staatskalender passe, so weise man in des Himmels Namen auch den verschiedenen Gattungen musikalischer Dramen ihren beliebigen Rang an, und ertheile der Posse den untersten. Aber die Kritik höre endlich auf, sich so zopfthumlich und bornirt zu zeigen, daß sie die Posse überhaupt nicht unter den Kunstwerken mitzählen lassen will. Wir haben manche gute und einige vortreffliche Possen, welche sämmtlich in höherem Grade poetische Kunstwerke genannt zu werden verdienen, als Dutzende von Tragödien mit den allerzierlichst gedrechselten Versarten. — Dies gilt nur gegen eine vornehmthuende Albernheit im Allgemeinen und soll nicht zum Schutze jenes 3. Theils vom Donauweibchen gesagt sein, den ich nicht kenne und der wahrscheinlich nicht viel taugt,“ weil er so schnell gänzlich vergessen wurde.

34) Mit diesem talentvollen und kenntnißreichen Landsmanne kam ich während der schönen Tage zu Wien auch einmal in nähere Berührung. Der Unternehmer der beiden großen Theater am Kärnthnerthore und an der Wien hatte schon beim ersten Auftreten jener weltberühmten Oper mit Rossini an der Spitze den ernsten Willen erklärt: die deutsche Oper in Wien auf ähnliche Weise jährlich zu beleben, wie solches die italienische thut, d. h. von den besten deutschen Tonsetzern neue Opernbücher eigens für das damalige vortreffliche Personal zu Wien componiren zu lassen. Dieser Gedanke soll von Rossini selbst ausgegangen sein, was ich nicht weiß aber gern glaube, weil es ganz mit den Gedanken dieses geistvollen Mannes übereinstimmt, welche er in freundlichen Stunden häufig ausgesprochen. Louis Duport war aber sehr dafür, weil er als trefflicher Speculant einsah, daß die ausländischen Directoren etwas für die vaterländische Kunst thun müßten, wenn sie auf die Dauer in Wien bestehen wollten. Damals wurde nichts aus der Sache, worüber sich der in Allem rasche und gern durchgreifende Barbaja am meisten ärgerte. Kaum hatte die zweite Saison der Italiener begonnen, so kam er

eines Abends in das Zimmer, wo ich mit Duport arbeitete, setzte sich zu uns, rief sein gewöhnliches „fate, fate!“ und wollte uns seinen Vortrag halten, während wir an unserer Aufgabe fortarbeiteten. Er brachte jenen Gedanken wieder zum Vorschein, verlangte dessen schleunigste und energische Ausführung, verwarf meinen Vorschlag der Zuziehung auch anderer als in Wien lebender Schriftsteller, und bestimmte alsdann für das Tagesprotocoll, daß vorzüglich Bethoven, Weigl, E. Kreuzer, M. v. Weber, Spohr und Winter mit den ersten Büchern bedacht werden sollten, bis sich mit der Zeit eine tüchtige Jugend dafür finden würde. Das Verzeichniß der Wiener Schriftsteller mußte ich ihm auf ein Blättchen Papier schreiben, er steckte es zu sich, stand auf, rief wieder sein „fate! fate!“ und ging. Mit wem sonst noch er darüber in Unterhandlung getreten, weiß ich nicht, aber des anderen Tages erhielt ich von ihm ein etwas pomphaftes Schreiben, worin er mich einlud, baldmöglichst das Buch zu einer großen Oper zu liefern und dafür sehr anständige Bedingungen stellte. Gegen manches Bedenken ließ ich mich beschwatzen, Schiller's Bürgschaft möglichst getreu als Stoff zu wählen und zu den Gesangsstücken lediglich Schiller'sche Gedichte zu nehmen. So wurde das Buch übergeben und am dritten Tage sendete man mir nebst sehr freundlichem Dankschreiben das Honorar um die Hälfte erhöht, mit der Bitte, das Buch selbst dem Meister Bethoven zu übergeben, der bereits Einladung zur Composition erhalten hatte. Glücklicher Weise traf ich den Meister bei sehr guter Laune. Er ließ sich den Plan erklären, den ersten Act vorlesen, bezeigte seine Freude darüber, nahm mir das Buch aus der Hand, blätterte darin, stieß auf das „Hör' ich das Pförtchen nicht gehen ꝛc.“ nickte, lächelte, saß am Klavier und improvisirte einen köstlichen Anfang dazu, sprang wieder auf, erbat sich das Buch und einen Besuch nach einigen Tagen. Ich kam, er war wieder sehr freundlich, sogar gesprächig, erklärte sich zur Composition bereit, jedoch nur zu Act 1 und 3, weil der zweite Act sich lediglich um die Hochzeitsfeier drehte und solche seelige Heiterkeit seiner ganzen Natur nicht zusagen könnte. Weigl sollte den 2. Act schreiben, dann würde ein ganz gutes Werk daraus werden. Barbaja wollte kein solches Pasticcio, und hatte wohl Recht; Weigl würde sich wohl auch nie dazu verstanden haben, auf solche Weise unmittelbarst mit Bethoven in die Schranken zu treten; so fiel die Wahl auf E. Kreuzer, der mich dann auch bald überzeugte, wie eifrig und beharrlich er sich an das Werk gemacht. Da änderten sich die Constellationen, ich selbst verließ bald danach Wien, E. Kreuzer kam nicht zum Schluß. Nicht lange, so erschien die Oper von Lachner componirt auf der Pesther Bühne, ohne daß ich mich entsinnen könnte, ihm ein Recht auf mein Manuscript eingeräumt zu haben, und mehrere Jahre später gab ich das Buch an Lindpaintner, der eine Composition für Stuttgart dazu schrieb. Der gute

Kreuzer hat viel Zeit und Luſt vergeblich darauf verwendet und die beiden anderen tüchtigen Männer ſcheinen auch keine Seide damit geſponnen zu haben. Der Fehler liegt wohl in dem Buche, und die ſcheinbar glückliche Idee mit Einflechtung der Schiller'ſchen Gedichte kam mir ſpäter ſelbſt als eine unglückliche vor, weil ſie dem Tonſetzer die Aufgabe weſentlich erſchwert und die Aufmerkſamkeit der Zuhörer allzuhäufig vom Drama ab und zu den Gedichten des großen Allmeiſters hinzieht. Aber ein hubſches Kunſtſtückchen bleibt es doch.

35) Unter Melodie begreife ich immer ein muſikaliſches Gedicht, der Phantaſie und dem Gefuhle entſprungen, von Verſtand und Geſchmack kunſtreich geordnet, etwas Beſtimmtes erſtrebend und ausſprechend, nicht aber jede aus einer Harmonieſolge herauspunktirte, alſo dieſer untergeordnete, lediglich der Wiſſenſchaftlichkeit und dem Verſtande angehörige Reihenfolge von Intervallen, welche keine Empfindung warm und lebendig ausſpricht, und nichts eigentlich ſagt, als daß der Tonſetzer hier nichts zu ſagen wußte. Dies ſind nur ſogenannte Melodien und ſolche zu fertigen kann allerdings Jeder lernen, aber die Poeſie kann mit ihnen eben ſo wenig zu ſchaffen haben, als mit jenen oft recht artigen Tingerchen, welche man hunderterlei durch ein bekanntes Würfelſpiel gewinnen kann. Der Werth ſolcher, im Schweiße des Angeſichts aus der Accordenfolge herauspunktirten Melodien iſt in der That nicht viel größer, als die Melodien, welche der Zufall des Würfelſpiels hervorruft.

36) Jede wirkliche Melodie ſpricht in der That ohne alles Hinzukommen einer Harmonie ihren Grundgedanken oder ihr Grundgefühl ſehr lebendig aus, wie ſich an Hunderten von Melodien im Leben täglich unverkennbar beweiſen läßt. Aber eben ſo deutlich läßt ſich dabei erkennen, daß auch die muſikaliſch unwiſſendſte und ungebildetſte Natur ſtets noch etwas Höheres vermißt, ahnet, erſehnt und in ihrer Weiſe unwillkürlich erſtrebt, indem ſie bald eine, ihrem Naturgefuhle, dem Grade ihrer Bildung und ihres Geſchmacks entſprechende Harmonie hinzufugen will und dieſe auch meiſtens nach ihren einfachſten Elementen glücklich genug auffindet und ihres Fundes auf dem Wege der Natur ſich königlich freut. — Dieſer Wink der Natur ſcheint leider von den Tonſetzern nicht gehörig beachtet und gewürdigt zu werden, oder wird gar in dem Dünkel des Wiſſens und durch Lernen Groberten — verachtet, und daraus entſteht ſo häufig harmoniſche Unnatur und Ueberfullung, Leere, Pomhaft und Schwulſt, bis zum völligen Erſäufen des poetiſchen Gedankens.

37) Ich ſpreche hier nur im Allgemeinen und in Bezug auf meinen Hauptſatz, daher muß ich hier nur anmerkend erwähnen, was bei uns ſo häufig das Verſchwinden mancher Opern verurſacht. Leider findet ſich, ſogar nicht ſelten bei wahrhaft begabten Tonſetzern, eine arge Unkenntniß oder eben ſo arge Mißachtung aller geſunden Regeln des Geſangs und der Natur der menſchlichen Stimme. Ohne Rück-

ſicht auf Klangkraft, Dauer des Athems, Diapaſon, Stimmregiſter ꝛc. des Sängers, ohne Rückſicht auf den Urgrundſatz, daß Geſang nur durch das Ohr zu der Seele gelangen kann, mithin das Gehör nicht durch Härte, Unnatur und Unſchönheit irgend einer Art abſtoßen, oder gar anwidern dürfe ꝛc. — muthen ſie dem Sänger Dinge zu, welche nur mit äußerſtem Aufwande der phyſiſchen Kräfte ausführbar ſind und auch endlich glücklich ausgeführt, Stimme und Bruſt untergraben müſſen, gewöhnlich — ohne dankbar zu ſein, d. h. ohne das Gehör akuſtiſch noch poetiſch anzuſprechen, ohne dem Gefühle noch Verſtande des Publikums klar zu erkennen zu geben, was Tonſetzer und Sänger eigentlich damit ſagen wollten und ſollten. Die Unnatur des Geſanges beſteht nicht lediglich, wie viele Leute ſich ſelbſt weiß machen wollen, in einer übermäßigen Verzierung und Verſchnörkelung der Cantilene, wie ſolche der Italiener allzuhäufig übt, ſondern, in noch viel höherem Grade, in einer unmelodiſchen Verzerrung und Extravaganz der Intervallen, in einer nicht dem Gemüthe frei und natürlich entſtrömenden, ſondern künſtlich erſt aus den Accorden herausfiltrirten oder herausgepreßten Cantilene; in Gewaltſprüngen, wie nur Clavier, Violine oder andere Inſtrumente durch Fingerfertigkeit hervorbringen können, welche aber für die Stimme des Menſchen ewig eine ſpröde, herbe und unſchöne Bravour bleiben, alſo der Unnatur fröhnen.

38) Umſonſt krähen manche Hähne des Antiquitäten- und Autoritätenthums ewig das alte Morgenliedlein von der geprieſenen Einfachheit und Mäßigkeit im Accompagnement der Alten. Denn unfehlbar wären jene alten großen Meiſter auch klug und einſichtsvoll genug geweſen, mehrerer und reicherer Inſtrumentalkräfte ſich zu bedienen, wenn ſie ſolcher bewußt geweſen und wenn ihnen ſolche zu Gebote geſtanden hätten. Es iſt gerade, als wollte man den Feldhauptleuten der alten Ritterzeit mehr ſtrategiſche und taktiſche Kenntniſſe, einen höheren Feldherrngeiſt beimeſſen, als den Führern moderner Heere, weil jene mit Schwert und Lanze, Bolzen und Pfeilen auch daſſelbe Ziel erreichten, d. h. Schlachten gewannen und Völker beſiegten, wie dieſe mit ihrem ungeheuern Apparate von Artillerie, Feuergewehren ꝛc.

Arge Thoren wären unſere modernen Tonſetzer, wollten ſie den Reichthum der vorhandenen Mittel verſchmähen, denn auch der Verſtandesheros, Vater Gluck, würde dies gewiß nicht thun. Alles beruht ja doch am Ende darauf allein — wie ein Künſtler die in ſeiner Zeit gebotenen und fertigen Mittel verwendet, denn alle Mittel ſind gut und alle ſind weſentliche Bereicherung und weſentlicher Fortſchritt, ſofern ſie zu rechter Zeit, am rechten Orte und in gehörigem Maße verwendet werden. Indeſſen gilt auch hier die allgemeine menſchliche Erfahrung, daß Mäßigung im Reichthum ſchwieriger und daher auch vielleicht ſeltener iſt, als im Zuſtande der Armuth. Zei-

gen aber Mehrere sich unmäßig, so darf darum noch nicht gesagt werden — daß der Geist der Zeit ein Geist der Unmäßigkeit oder Uebermäßigkeit sei.

39) Es ist in der That eine eigene Sache mit den Gluck'schen Opern auf der deutschen Bühne. Der Achtungs-, oder wenn man will Ehrfurchts-Erfolg ist ihnen stets gewiß, aber beinahe eben so gewiß ein leeres Haus, wofern nicht außerordentliche Kräfte darin wirken und die allgemeine Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Wo kann aber vernünftiger Weise ein Beruf für eine Theaterdirection bestehen, etwas in die Scene zu setzen, wovon sie mit Bestimmtheit vorhinein weiß, daß das Publikum keinen Beruf fühlt, es zu hören und zu sehen? Indessen dürften wohl Versuche, Gluck'sche Opern an Gluck's Geburts- oder Todestag ꝛc. mit Liebe und Fleiß jährlich zu geben, nirgends ganz mißlingen und überall wenigstens die schätzungswerthe Frucht bringen, diesen Namen nicht ganz in Verschollenheit gerathen zu lassen, das Publikum an Vergleichung zu gewöhnen und die erhabenste Einfachheit nicht ganz von der Bühne zu verbannen. Das durch und durch für Musik begeisterte und für alles Schöne in dieser Kunst so warm empfängliche Wiener Publikum der schönen und großen Wiener Opernzeit sah und genoß diese Opern in einer Art von Vollendung und bewährte seinen Geschmack und die Reife seines Urtheils dadurch glänzend, daß es diesen hehren Werken gleiche Aufmerksamkeit zuwendete, wie den glänzendsten Compositionen der Nachzeit. Was auch Spontini sonst gefehlt und verfehlt haben möge, so muß ihm doch Berlin das schöne Verdienst zugestehen, die Gluck'schen Werke würdevoll auf der Bühne erhalten und dadurch jeder, sogar seiner eigenen Ueberschwenglichkeit, einen ehernen Damm entgegengesetzt zu haben. Gluck steht in seiner Art noch immer allein, einzig in der ganzen Welt der Oper da, und seine Art nimmt das Denkvermögen beinahe in noch höherem Grade, als die Phantasie in Anspruch, daher sollen seine Werke auch nur selten erscheinen, und lächerlich klingt die Zumuthung mancher Enthusiasten oder einseitigen Kritiker, daß man daraus eine Hauptsache für jedes Opernrepertoir machen solle. Dabei würde gewiß überall die Oper absterben.

40) Häufig ertönen in Deutschland Vorwürfe über das Uebersetzungswesen. Nicht selten sind diese Vorwürfe treffend, aber auch sehr oft unpassend, ungerecht, geradezu albern, und dies besonders in Betreff der Opernbücher. So lange die deutsche Opernbühne nicht eine ganz andere Gestalt und Einrichtung gewonnen hat, und so lange die große Mehrzahl unserer deutschen Tonsetzer nicht dieselbe Gemüthserung zu Operncompositionen, wie die italienischen und französischen Tonsetzer genießen, mithin für den Augenblick nicht wohl leisten können, was jene bieten: so lange bleibt es dem deutschen Theater unmöglich mit deutschen Werken für seinen Bedarf auszureichen. Mithin muß das Ausland zu Hülfe genommen werden, und diese Hülfe kann nur

mittelst der Opernübersetzer geleistet werden. Gar lächerlich klingt aber der Vorwurf „daß solche Uebersetzungen das Gedeihen der deutschen Opern hinderten" den deutschen Dichtern immer neue Prügel in den Weg würfen!" Den deutschen Dichter hindert der Mangel an Aussicht, an seinem Opernbuche Freude zu erleben und gebührenden Lohn dafür zu ernten, und der ihm in den Weg geworfene Prügel besteht nicht in den Uebersetzungen so vieler Opern, sondern in dem Mangel einer tonangebenden Central-Bühne, in der Vereinzelung aller deutschen Theater für alles Deutsche, in der Vielköpfigkeit von Ansicht und Geschmack, und hauptsächlich auch in dem Mangel an Tonsetzern, welche populär für die Bühne componiren können oder wollen zu dürfen glauben. Das beste Mittel zu Verdrängung der verschrieenen Vorliebe der modernen Deutschen für die Oper bestände ohne Zweifel darin, die italienischen und französischen Opern ganz vom deutschen Theater zu verbannen, denn in diesem Falle würde entweder die deutsche Oper zu wahrem nationalen Aufschwunge gelangen, oder wahrscheinlicher — die Oper überhaupt würde bald eingehen und dem Schauspiele die Bühne ganz einräumen. Wir waren nie so weit und werden schwerlich jemals bei solcher Theatereinrichtung weit genug kommen, lediglich mit deutschen Opern uns begnügen zu können. Vielleicht könnte dazu nur eine besonnene und tüchtige Heranbildung des urdeutschen Liederspiels führen, aber zu solchem Zwecke müßten freilich Regierungen und Volkerschaften zugleich sich redlich die Hände bieten, die wahren Dichter wahrhaft zu ermuthigen u[illegible] ihnen möglich zu machen, ihre Zeit und ihren Geist diesem [illegible] Bedürfnisse zu widmen. Daran ist nicht zu denken, so lange Al[illegible] beim deutschen Theater bleibt, wie es ist.

11) Es wäre noch eine hübsche Reihe von Sängerinnen hier anzuführen, aber im Augenblicke wollen die Namen mir nicht einfallen. Mancher fragt vielleicht erstaunt: „auch eine Milder, einen Wild konntest du vergessen?" Keineswegs, aber eine wunderschöne, großartige Stimme berechtigt noch lange nicht zu dem Ausdrucke: sie ist eine große Sängerin, oder er ist ein großer Sänger; und die Milder und Wild waren dies beide damals nicht. Wild schwang sich später zum ersten Tenor Deutschlands auf, und die Milder erlebte ihre Glanzperiode erst in Berlin, aber auch hier bewegte sie sich in einem so beschränkten Kreise und — der Wahrheit die Ehre! — mit so einseitiger Ausbildung ihrer Zauberstimme und so phlegmatisch in ihrer dramatischen Großartigkeit, daß ich es nicht wage — sie eine große Sängerin zu nennen. Keine Sängerin jener Zeit besaß so kostbare, so großartige und so schöne Mittel, aber viele deutsche Sängerinnen wußten ihre minder reichen Mittel besser zu benutzen. — Als Gegensatz zu ihr erschien die Campi, wahrscheinlich die größte Bravoursängerin jener Zeit, welche ihre Stimmmittel meisterlich ausgebildet hatte, aber außer der Sphäre des eigentlichen Bravourge-

sangs stets dramatisch wirkungsleer erschien, und hierin von einer Schmalz ꝛc. weit übertroffen wurde.

12) Man denke nur an Sängerinnen und Sänger wie: Borgondio, Rodor, Gelbran, Pasta, Malibran ꝛc. Fachinardi, David, Mozzari, Donzelli, Rubini ꝛc. Galli, Lablache, Tamburini, Ambrogi ꝛc.

13) Merkwürdig bleibt es immer, daß es gerade der Tancred von Rossini war, der so elektrisch wirkte, nachdem l'Inganno felice, l'Italiana in Algeri, il Turco in Italia, la pietra di paragone, von der italienischen Gesellschaft des Sr. Cera 1816 in München zuerst gegeben, nur sehr mäßigen Beifall, so wie zu Wien und zu Dresden erworben, obgleich dieselben Sänger und Sängerinnen darin gesungen hatten. Es läßt sich beinahe einzig daraus erklären, daß die Göttersstimme der Gentile Borgondio, die Innigkeit und Wärme ihres Vortrags, der Adel ihrer Schule, und selbst ihr volles, üppiges Aeußere, sie mehr für die ernste als für die komische Oper eigneten. Dasselbe war in Dresden der Fall, obgleich gerade Tancred durch den sonst so vortrefflichen Castraten Sassaroli erbärmlich dargestellt wurde und nur äußerst mittelmäßig gesungen werden konnte, weil ihm die ganze Partei zu tief lag und in ihren Melismen seiner Weise fremd bleiben mußte. In Weimar sang gar Stromeier den Tancred, eine Stimme erster Schönheit, in sentimentaler Weichheit, wie in Fülle und Kraft gleich ausgezeichnet, aber für nichts weniger als für Rossini's feurige, glänzende Weise geschult, dabei sehr mittelmäßig als Darsteller und immer ein Baß, kein Alt, also in dem süßen Zauber der Stimmencombinationen nothwendig Vieles alterirend. Aber das Genie der Amenaide (Frau von Heigendorf) hatte sich hier mit dem Genie des Tonsetzers so innigst vertraut gemacht und so glänzend verschwistert, daß es alle übrigen Mängel des Ganzen in den Hintergrund drängte und einen vollständigen Sieg errang, worauf man jetzt noch mit Enthusiasmus denkt.

14) Wie sehr es damals an manchen Orten an tüchtigen Sängern mangelte, beweist wohl auch der Umstand, daß sogar bedeutende Theater dazu sich verstanden, vortreffliche Schauspieler, z. B. Anschütz, Helwig ꝛc. obgleich geborene Stimme und Gesangskunst ihnen abging — in Hauptrollen von Opern wie Don Juan, Lodoiska ꝛc. auftreten zu lassen, und daß manche Kritiker solche Kunstverderbniß noch als eine glückliche Gründung priesen!

15) Die deutschen Juden machen, wohl mit Recht, Anspruch darauf, als Deutsche betrachtet und behandelt zu werden. Meyerbeer ist ein deutscher Jude und war nie so albern, dies verleugnen zu wollen. Jakob Meyerbeer heißt er. Also ist es eine große Lächerlichkeit, ihn stets Giacomo zu nennen, weil auf den Theaterzetteln und Klavierauszügen seiner italienischen Opern natürlichem Gebrauche gemäß stets Giacomo und nicht Jakob geschrieben steht.

Schrieben sich Joseph Weigl oder Peter von Winter jemals in Deutschland Guiseppe Weigl oder Pietro Cavaliere di Winter, weil sie so auf italienischen Dingen standen? Ist oder klingt das italienische Wort vornehmer als das deutsche? Solche Aermlichkeiten sind unziemlich und des Deutschen unwürdig.

16) Haben doch auch die Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaft und das allgemeine Theaterlexikon von H. Blum ganz vergessen, daß M. v. Weber eine Musik zu Preciosa geschrieben hat, obgleich diese Musik nach dem Glauben Mancher zu dem Herrlichsten und Blühendsten gehört, was Weber je geschrieben hat, jedenfalls nach Anlage, Geist und Durchführung ein wundervolles Ganzes bildet und in so vollendeter Einheit erscheint, wie nur wenige Andere dieses genialen Meisters und Anderer großen Tonsetzer.

Hat doch auch Meyerbeer sein feierliches und emphatisches Versprechen der Vollendung von Weber's unvollständig hinterlassener Oper, den Manen seines Freundes und der Sehnsucht Deutschlands zu halten, seit 21 Jahren vergessen! Sollen wir warten, bis ihm auch die Lebenskraft entschwunden ist? Warum nicht? Wir müssen ja auch auf so vieles Andere noch immer geduldig warten!

17) Nicht ohne Zagen und Bedenklichkeit habe ich meine Ansicht über einen Mann hier dargelegt, in dessen väterlichem Hause ich der schönen Stunden so viele genossen, daß ich nur mit wärmster Dankbarkeit des ganzen Hauses Beer mich stets erinnern werde. Vater Beer war ein schlichter, tüchtiger Biedermann, den nichts mehr freute, als die Freude und der Genuß Anderer. Die herrliche Mutter, Amalie Beer, war eine Frau europäischen Rufs durch eine begeisterte, wahrhaft rührende Liebe zu ihren Kindern, durch ihren lebendigen und thätigen Sinn für alles Schöne in Wissenschaft, Kunst und Leben, durch unermeßliche Wohlthätigkeit für die Armuth aller Klassen, gegen Verschämte und leider auch gegen manche Unverschämte; sie half und gab, ohne vorher viel zu grübeln und mit Gutachten zu belästigen, ohne sich durch manchen schreienden Undank beirren zu lassen. Daß sie sich mit Behagen an der Spitze eines reichen Hauses sah, daß sie auch dessen äußeren Glanz selbstgefällig pflegte, daß ihr die äußere Ehre ihrer Söhne immer sehr am Herzen lag, darüber kann wohl nur ein Thor sich wundern, nur ein bösartiger Narr wispeln und lästern. Daß vielleicht ihre Mutterliebe, daß vielleicht auch die Söhne selbst von ihrem Ueberflusse Opfer gebracht, um ihren Werken den Weg auf die Theater zu ebnen und deren Darstellungen möglichst gut zu machen, daß sie dadurch bisweilen erreicht haben, was einem Armen oder Geizigen nicht zu Theil geworden wäre, das ist wohl so menschlich natürlich, daß darüber viel Aufhebens zu machen, sehr kleingeistig erscheint. Um so mehr, da selbst die bösartigsten Vermuthungen niemals so weit gehen, zu behaupten, daß die Beer's dabei — gegen das Interesse der Kunst, gegen andere Literaten

und Künstler feindlich zu Werke gegangen seien. Für sich und seine Wünsche darf wohl Jeder mit den ihm von Natur und Zufall verliehenen Mitteln thun, was er bei seinem eigenen Gefühle verantworten kann, sobald er nicht absichtlich feindlich gegen Andere wirkt.

Der häufig gegen Meyerbeer ausgesprochene Vorwurf, daß er als königlicher General-Musikdirector nichts für die Berliner Oper gethan hat, ist thatsächlich nicht wohl zu bestreiten. Aber bevor man diesen Vorwurf direct gegen Meyerbeer's Wollen stachelt und mit bösartigen Vermuthungen würzt, sollte man doch billig erst sich selbst fragen, ob er unter allen dortigen Constellationen viel leisten konnte? Neue, durchgreifende Kunstwerke können alle Millionen nicht herzaubern, so wenig als sie Sänger und Sängerinnen herbeizuschaffen vermögen, wenn es deren zur Verfügung nicht giebt. Die seltsame Combination einer zweiköpfigen Oberleitung, wovon ein Kopf gleichsam Herr über den anderen und doch auch jeder einzelne Kopf gleichsam freier Herr in seinem Gebiete sein soll, kann unmöglich bei einer solchen Kunstanstalt zum Guten führen. Entweder müssen Drama und Oper unbedingt nur einem und demselben Winke folgen, der General-Musikdirector muß dem General-Intendanten unbedingt untergeordnet sein; oder Drama und Oper müssen, wie zu Wien, völlig getrennt, zwei eigenthümliche Leitungen haben, sich völlig unabhängig von einander bewegen können. Dann liegt bald offen vor Augen, welcher Director will und kann, oder welcher des wahren Berufs ermangelt. So lange jenes Zweiköpfigkeitssystem dauert, kann wohl die Persönlichkeit der beiden Oberleiter im Guten wie im Bösen ein Mehr oder Minder hervorbringen, allein die Anstalt im Ganzen gewiß nicht auf jene Höhe des Gedeihens und der Blüthe gehoben werden, wozu sie der königliche Wille, die königlichen Mittel und Berlins Stellung zu der deutschen Kunst eigentlich berufen; Halbheit und Widernatürlichkeit werden durch allen äußeren Glanz stets sichtbar bleiben, ob ein Spontini, ein Mendelsohn, der Meyerbeer oder wer sonst an der Spitze stehe.

Aehnliche Vorwürfe waren früher seinem Bruder, dem Astronomen Wilhelm Beer gemacht worden, als dieser an der Stelle seines Vaters der Oberleitung des Königstädtischen Theaters beistand. Ich glaube, sehr mit Unrecht, denn er war eines der 7 Häupter, bei welchen Alles nach Stimmenmehrheit entschieden wurde; hatte in Betreff alles Musikalischen unstreitig das beste Ohr von Allen, und vielseitige Bildung, und erstrebte dort gewiß nichts, als den höchstmöglichen Glanz der Anstalt, was im Grunde die Tendenz aller jener vielverschrieenen sieben Actienhäuptlinge ehrlich war. Jeder Einzelne von diesen 7 Leuten hatte am Ende Kopf und Bildung genug, um nothdürftig an der Spitze eines solchen Theaters zu stehen, aber Kopf und Wissen versiebenfachen sich in solcher Collegialität nicht, und Einheit und Glauben und Willen zersplittern sich siebenfältig. Deßhalb

stehen immer dabei der Intrigue Thüren und Fenster offen, der Unverschämteste der Untergeordneten trägt den Sieg davon, ein fester Plan, ein System läßt sich mit 7 Köpfen nicht durchführen, kein Fehler schnell verbessern, das momentan Glänzende oder Einträgliche wird unmerklich zum leitenden Princip, jeder Erfolg ignorirt nicht, sondern berauscht, jedes Mißlingen verstimmt Alle und führt Zwiespalt herbei, indem jeder Einzelne die Schuld des Unfalls den 6 anderen Collegen lediglich zuschreibt, Mißtrauen, Schwäche, Demoralisation schleichen sich mehr und mehr ein, und die herrlichst begründete Anstalt ist durch 7 gute Köpfe und 7 gute Willen zu Grunde gerichtet, lange schon, bevor die Welt den Untergang ahnet. Das Verderben liegt unvermeidlich und unmittelbar in solcher Vielköpfigkeit der Regierung, am gewissesten, wenn anfänglich Alles sehr gelingt und das Glück am freundlichsten zu lächeln scheint, mögen die einzelnen Köpfe noch so gut, die einzelnen Willen noch so rein sein. Das lehrt wohl die leidige Erfahrung aller deutschen Actientheater zur Genüge.

Außerdem lag das Verderbniß des Königstädtischen Theaters unverkennbar darin, daß es bald nach seinem so glücklichen Beginnen von seiner Grundidee mehr und mehr sich entfernte, dem Grundbegriffe der Volksthümlichkeit, dem Elemente der Nationalität sich mehr und mehr entfremdete. Schwerlich kann jemals ein deutsches Theater ganz ohne Hülfe des Auslandes bestehen, und dieses Extrem liegt auch nicht im deutschen Karakter und Wesen. Aber im Ursplane dieses Theaters sprach sich der Gedanke deutlich genug aus, eine Vergnügungs- und Kunstanstalt hauptsächlich auf Nationales zu gründen, durch Pflege, Förderung und Veredlung des Nationalen ihr Dasein zu sichern, zu einer Ehrensache der Residenz zu machen, nach und nach wohlthuend auf die übrigen Theater Deutschlands einzuwirken. Und diesem Allen schnurgerade entgegen entwickelte sich bald das Streben und Wirken der Anstalt. Statt mit dem schönen Reichthume an Mitteln dem deutschen Komus in Oper, Sing- und Liederspiel, in Lustspiel und Posse, einen fruchtbaren Boden zu schaffen, das so warme und lebendige Publikum an Vorliebe für Deutsches und an vernunftige Beurtheilung zu gewöhnen, Dichter und Tonsetzer auf jede denkbare Weise zu ermuntern — verwendete man alle Liebe und Sorge auf das französische Vaudeville und erhob diesen Bastard zum wahren Baal, auf dessen Altar alles Uebrige geopfert wurde. Als, wie leicht vorherzusehen und oft gepredigt worden war, die Vergoldung von dem Götzen bald verschwand und die deutschen Theater beinahe sämmtlich mit dem Vaudeville-Gift inficirt waren, kam jene weltberühmte Oper der Sonntag.

Ungeheuer lächerlich machte sich damals ein großer Theil der Tageskritik durch das ziemlich unumwundene Geschrei, daß ein so treffliches Ensemble von Sängern, Chor und Orchester für ein Theater zweiten Ranges gleichsam unschicklich wäre, als ob nicht jedes Theater

die natürliche Pflicht hätte, das Höchste darin zu erstreben! Sehr in Vorurtheil befangen äußerte sich manche Stimme darüber, daß so hohe Gehalte bewilligt worden. Aber wollte diese Bühne ausgezeichnete Leute gewinnen, so mußte sie nothwendig durch höhere Gehalte anlocken, da sie nicht gleich den beiden königlichen Theatern das lebenslängliche Engagement mit auf die Wagschale legen konnte. Ueberdies hatten nur die beiden eigentlichen Träger der ganzen Oper, Henriette Sonntag und Jos. Spitzeder, ungewöhnlich hohe Gehalte, und man darf wohl — abgesehen von dem ungewöhnlichen Werthe beider, fragen: warum soll nicht der Künstler, welcher hauptsächlich die Größe der Einnahme durch sein Wirken bedingt, auch verhältnißmäßig mehr von dem Ertrage seines Wirkens beziehen, als die Uebrigen? Nicht diese Gehalte ruinirten, sondern eine Menge damals sich einschleichender Extravaganzen in Nebendingen.

Aber gerecht ist der Vorwurf, daß man jenes wahrhaft unwiderstehliche Ensemble abermals nicht dazu benutzte, darauf eine deutsche komische Oper, ein deutsches Singspiel zu gründen, eine unversiegbare Quelle sich heranzubilden, welche über das Wirken und Leben jener Künstler hinaus nachhaltig hätte bleiben können. Nein! Abermals überließ man sich dem glänzenden Eindrucke des Augenblicks, indem man das Nothnothwendige zum Baal erhob, die französische Oper daneben cultivirte, um Herbeischaffung des Deutschen, um Gründung einer neuen deutschen komischen Oper sich wenig oder gar nicht kümmerte, das einzige dauernde und für ganz Deutschland ersprießliche Element abermals vernachlässigte. Tonsetzer machen kann freilich kein Theater der Welt, aber ein Theater mit solchen Mitteln und so vielen dirigirenden Bäumen konnte wohl anregen, fordern, für ganz Deutschland ein belebendes Beispiel geben. Weil es dies nicht gethan hat, mußte es fallen, sobald jene Glanzperiode vorüber war.

An diesem Allen war jedoch nicht Wilhelm Beer allein oder hauptsächlich Schuld, sondern die stets nur Unheil fördernde Vielköpfigkeit, wobei auch die besten einzelnen Köpfe und Willen gewöhnlich einer Art von Verblendung und Eigensinn nicht entgehen können. Ueber jenes merkwürdige Theater ausführlich zu sprechen, ist wohl der Mühe werth. Ich glaube Beruf dazu zu haben, da dessen technische Leitung im ersten glücklichen Jahr mir zufällig zu Theil geworden, ich werde diesen interessanten Theil der Geschichte des deutschen Theaters ausführlich und offen besprechen, und daran knüpfen, was sich über die Theater von Magdeburg und Breslau von selbst ergiebt, aber dazu bedarf es eines eigenen Bändchens.

48) Muß es nicht heißen: als dramatischen Componisten? — Man verzeihe diese Frage, da sie wahrscheinlich nur einen Druckfehler betrifft.

49) Der 1797 zu Leipzig verstorbene Schüler und Nachfolger von J. S. Bach und bedeutender Tonsetzer J. F. Doles schreibt

1790 in der Vorrede zu einer seiner Cantaten: „Es ist klar, daß diejenigen Kirchenmusiken, welche nur künstliche Fugen enthalten, oder fugenartig und zu ängstlich nach den strengen Regeln und Künsteleien des doppelten Contrapunktes ausgearbeitet sind, nicht in die Kirche gehören. Sind Fugen ꝛc. Ausdrücke leidenschaftlicher Empfindungen? Sie sind blos Kunstwerke des Verstandes und belustigen allenfalls den Kenner, welcher die Tiefen der Harmonie durchschaut, mit der Setzkunst vertraut ist, an der Beobachtung der Regeln, an den großen Schwierigkeiten, die der Componist oder ein Spieler überwanden, ein Vergnügen findet, der es bewundert, wie künstlich und glücklich ein Tonsetzer sein Thema per augmentationem, diminutionem, conversionem etc. durchzuführen wußte.

„Hat denn aber die Musik die Belustigung des Verstandes zum Endzweck? Soll man ein Tonstück so wie eine Uhr wegen ihrer künstlichen Zusammensetzung bewundern, und sind denn in der Kirche alle Zuhörer, oder auch nur der größte Theil derselben, solche gelehrte Kenner der Musik, oder wird nur um dieser oft sehr wenigen Kenner willen Kirchenmusik gemacht? Die mehrsten Menschen, welche Kirchenmusik anhören, wissen wenig oder nichts von der Setzkunst, und folglich auch nicht mehr von den intellectuellen Schönheiten eines solchen Satzes; sie sind blos Liebhaber und oft in dem eingeschränktesten Sinne. Wie können aber diese Wohlgefallen an einem harmonischen und unrhythmischen Wirrwarre finden, der in sehr vielen fugenartig gesetzten Kirchenmusiken herrscht? Eine solche Musik giebt weder ihrem Verstande etwas zu verstehen, noch ihrem Herzen etwas Interessantes zu fühlen, und man wird sichtbar gewahr, daß der größte Haufe bei Aufführung und Anhörung derselben Langeweile, wo nicht Mißvergnügen empfindet. Aber gewiß wird nie ein Stück ohne warme Theilnehmung des Herzens angehört, in welchem ein reiner Gesang, eine deutliche Harmonie, und faßlicher Rhythmus herrscht. Wird denn aber die Kirchenmusik nicht zur Herzensrührung und Erbauung eines Jeden, der an öffentlicher Gottesverehrung Antheil nimmt, gemacht? — Fern sei es von mir, der ich ein Schuler des seligen Sebastian Bach's bin, und selbst viel im Fugenstyle componirt habe, die höhere (?) Tonsetzkunst herabzuwürdigen oder gar zu verwerfen. Nein! ich mißbillige nur deren unschickliche Anwendung. Wenn ich eine Versammlung gelehrter Tonkunstler zu Zuhorern habe, so würde ich mich freilich gern mit einer tiefdurchdachten Fuge auf der Orgel ꝛc. hören lassen, aber nicht so in der Kirchenmusik bei der öffentlichen Gottesverehrung und in der Absicht ungelehrte Zuhörer zu rühren." — Was der wackere Doles so klar und wahr hier über Kirchenmusik ausspricht, muß in noch höherem

ade von der Oper, und im höchsten Grade von der komischen
per gelten. — Der gelehrte und geistvolle Herr von Drieberg
ßert sich 1835 in seinem Wörterbuch der griechischen Musik noch
rglicher über diesen Punkt, mitunter etwas zu derb. Er sagt so
ter Anderem: „Es ist naturgemäß, einen rhythmischen Abschnitt
einer höheren oder tieferen Lage zu wiederholen. Im doppelten
ontrapunkt der Neueren (d. h. überhaupt der modern europäi-
en Musik im Gegensatze zur antiken) geschieht aber die höhere oder
fere Wiederholung eines Satzes mit der Nebenbedingung, daß die
rigen Stimmen ihren vorigen Gang beibehalten. Hierdurch wird
ser Contrapunkt zu einer höchst sinnlosen Künstelei. — Prüft man,
el von Vorurtheilen, die Grundsätze und Regeln, nach welchen die
uge angefertigt werden muß, so hält man es für kaum möglich,
ß dies Alles außerhalb des Tollhauses hat können ersonnen wer-
n. Nirgends gewahrt man einen anderen Zweck, als
en, selbstgeschaffene Schwierigkeiten zu überwinden.
er Fugencomponist steht daher mit dem Seiltänzer auf derselben,
unststufe. — Generalbaß nennt man in der neueren Musik einen
aß, nebst welchem zugleich die jedesmal zum Grunde liegende Har-
onie durch Ziffern und andere Zeichen angegeben wird. Diese
inrichtung kannten die Griechen nicht, und auch die neuere Musik
nn ihrer entbehren. Denn bedenkt man, daß durch Ziffern blos die
armonie, nicht aber der Rhythmus angegeben wird; daß selbst die
ezeichnung der Harmonie durch Ziffern höchst weitläufig, verworren
d unvollständig ist, so daß das Entziffern bezifferter Bässe eine
bung von mehreren Jahren erfordert, hingegen Accorde, in Noten
ngeschrieben, von jedem Schüler gespielt werden können; so sieht
an leicht, daß das ganze Ziffern-Unwesen nichts weiter als ein
usikalischer Charlatanismus ist."

Etwas Uebertreibung und Emphase in den Ausdrücken abgerech-
et, bemerken wir wohl, daß Herr von Drieberg so ziemlich dasselbe
ußert und denkt, wie oben Doles. Der Sinn seiner Expectoration
gen den Contrapunkt gilt indessen nur der falschen Anwendung
sselben, dem ganz unpoetischen und widersinnigen Mißbrauche, und
t in sofern höchst beachtenswerth. Aber deßhalb vom ernstesten Stu-
ium der Contrapunkt-Lehre sich abhalten lassen, wäre eben so
cherlich, da ohne gediegene Kenntnisse hierin ein Tonsetzer es schwer-
ch weit bringen wird. Doles und Drieberg haben wohl nur
en allgemein gültigen und unumstößlichen Satz aufstellen wollen:
er bei kirchlicher oder dramatischer Composition die contrapunktis-
nde Arbeit als Hauptsache und Kern der Aufgabe betrachtet, hat eine
ben so irrige Ansicht von Geist und Wesen der Musik, als — wer
ie contrapunktischen Lehren zur Composition entbehren zu können
laubt. Die Lehre des Contrapunkts ist ein vortreffliches, ja unent-
ehrliches Mittel bei jeder Composition, aber bei irgend einer per-

lichen Composition kann sie niemals vernünftiger Weise als Zweck betrachtet werden, denn reimen ist dabei nicht die Aufgabe, sondern dichten! — Uebrigens sind es nicht etwa diese Herren allein, welche gegen den contrapunktischen Mißverstand und Mißbrauch zu Felde ziehen. Der geniale Beethoven sagt darüber einmal unumwunden: „Im künstlerischen Sinne sind die allermeisten der Contrapunkte so gut als unbrauchbar ꝛc." und „man sollte glauben, daß der gesunde Menschenverstand an solchen kindischen Spielereien niemals Behagen finden könnte." Eben so äußert sich der Dresdner Kapellmeister J. D. Heinichen 1728 in seiner Anleitung zum Generalbaß: „Ich behaupte mit allen erfahrenen praktischen Tonkünstlern, welche den wahren Zweck der Musik gegen die wesentliche Natur des Contrapunkts halten, daß 1) die meisten Arten (etliche wenige ausgenommen) allein auf das Gesicht und auf todte Notenkünstelei, nicht aber auf das Gehör gegründet sind; 2) daß, je mehr man sich in Ausübung solcher erzwungenen Künste vertieft, je mehr muß man nothwendiger Weise von dem Gehör und dem wahren Zwecke der Musik abweichen; 3) daß daher diejenigen Zeilen einer Composition für seltene Meisterstücke zu rechnen sind, in denen viel papierene Künste und eben so viel Geschmack und Geist sich vereinen; 4) daß der Mißbrauch der Contrapunkte der nächste Weg zu der musikalischen Pedanterie sei, wodurch manches gute Talent verloren geht; 5) daß der meiste Theil der Contrapunkte an sich selbst zwar arbeitsam, aber nicht künstlich sei; 6) daß man aus jedem albernen Menschen einen ungesalzenen Contrapunktisten, aber keinen geschmackvollen Tonsetzer bilden kann, und endlich 7) daß es in der Musik weit schönere, viel künstlichere Sachen giebt, das höchste Ziel dieser Kunst zu erreichen, als alle erzwungenen Contrapunktsregeln ꝛc." Diese sieben Glaubensartikel sind wohl klar und bündig genug, und erklären wahrscheinlich manche Ursache des Mißfallens mancher deutschen Opern deutlicher, als die obigen, ewig wiederholten Behauptungen und Bemäntelungen.

50) Seitdem war ich so glücklich, Reissiger's Schiffbruch der Medusa unter seiner Leitung zu hören. Eine schön gedachte, oft sehr tief empfundene, frei gearbeitete Composition; mit einzelnen Massen, welche an Erschütterndem dem Gefangenenchor im Fidelio nahe kommen; mit komischen Scenen voll leichten Scherzes und draſtischer Drolligkeit. Dennoch kann dieses höchst schätzenswerthe deutsche Werk von der Bühne herab ein glänzendes Geschick nicht wohl erleben, und zwar, meines Erachtens, aus folgenden Gründen: Es ist des Kleides und der Orchesterpracht darin zu viel verschwendet, komische Scenen und Recitative sind eben so reich und voll mit Accompagnement begabt, wie die großartigsten Scenen; den ersten Tenor abgerechnet, sind die Solostimmen mehr rhetorisch behandelt, als für den poetischen Eindruck vortheilhaft ist. So wird dem Ohre und der Seele des Zuhörers kaum ein Moment der Ruhe und Erholung gegönnt, beide

werden fortwährend in der Spannung eines tosend brandenden Meeres gehalten, berauscht und ermattet, worin die mancherlei wahren Schönheiten verloren gehen müssen. Alle geistreichen Gedanken und köstlichen Gebilde der Phantasie sind wie absichtlich hinter Massen künstlicher Arbeit versteckt für das Ohr des Publikums, zeigen sich nur dem Auge beim Durchlesen der Partitur. Die Hauptsache tritt zu viel in den Hintergrund, die Poesie erscheint arm im Prunkgewande des Satzes und der Harmonie.

51) Man liebt bei uns in allen Dingen sich auf Autoritäten zu stützen, Autoritäten gleichsam für sich denken zu lassen. So will ich denn hier, statt meiner eigenen Ansichten, die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung, welche als Autorität gilt, sprechen lassen. Sie sagt in ihrem Jahrgange 1835, S. 666 ff.

„Diese Liebe (zur freien, schönen Natur) ist es, die den Künstler, den echten, ziert und macht, daß er Alles, was er schafft, aus sich schafft, nach der urkräftig herrschenden Idee, die in ihm lebt und webt, die, Alles überwindend oder Alles entbehrend, der Inhalt seines ganzen Lebens geworden ist; daß er seinem Genius folgt; in den Augenblicken, wo es hell wird in seinem Innern, sorglos nachbildet, was das innere Seelen-Auge schaut, und nicht durch äußere, wenn auch sonst achtungswerthefte Anlässe an sich antreiben läßt, Werke hervorzurufen, die, auf diese Weise entstanden, nimmer entsprechen können dem eigentlichsten Wesen der Kunst. Denn sind das Schöne, Gute und Wahre nichts Anderes als Eigenschaften, als Gebilde eines einzigen göttlichen Wesens, die der Künstler durch seine Töne ausdrückt, und die, hindurchschwebend durch den weiten Raum von einer nur geahnten Herrlichkeit bis hinab zur anschaubaren Natur, hier alle echten Kunstwerke erstehen lassen: so muß auch da hinauf der Tonkünstler blicken mit kindlich reinem Sinne, wenn es ihm hell werden soll im Innern, und dann zum weiteren Gelingen sich mit lichtgebadetem Auge fleißig umschauen in der weiten göttlichen Schöpfung mit eigenem Dichtergeiste aber, nicht den Copirgriffel in der Hand, der alles geistige Auffassen hemmt; und erfüllt die Beschauung göttlicher Werke die, großer Eindrucke volle Seele noch mehr mit lichter Begeisterung, so richte sich nur der entfesselte Blick des Genius auf die Schöpfung, — was in der Kunst nur irgend als schön erscheinen kann, findet er hier als regelnden Kanon. Lindpaintner kannte und befolgte diesen ewig wahren Grundsatz, und so läßt sich auch die außerordentliche Fruchtbarkeit erklären, mit welcher er bei aller Vorsicht und Gründlichkeit bisher als Componist thätig war, und die erstaunlich kurze Zeit, in welcher er mehre seiner größeren Werke in's Leben rief. — Den überaus melodie- und in seiner Art kunstreichen „Joco" z. B. schrieb er in nicht mehr als 14 Tagen, und vor kurzer Zeit noch, als er vom Thüring.-Sächs. Musikvereine um eine neue „großartige Instrumentalcomposition" zur

Feier des bevorstehenden großen Musikfestes in Halle auf eine eben so ehrenvolle als auszeichnende Weise ersucht wurde, setzte er in Langenargen, einem höchst romantisch gelegenen Dorfe am Bodensee, wo er (wieder ein merkwürdiger Zug seines Karakters) statt große Lustreisen in größere Städte zu machen, die 2 monatlichen Theaterferien ganz im Stillen zubrachte, eine große Festouverture in 6 Tagen, wie aus einem Gusse, die ein Meisterwerk reiner Tonkunst genannt werden muß. „Ich konnte mit Lust arbeiten," antwortete er mir, als ich diese Fertigkeit bewunderte, „die Aussicht auf den See durch die 6 Fenster meines reinlichen Landstübchens stärkte meinen Geist, und keine niedrige Seele trübte meine Heiterkeit." — Darin freilich, daß L. jederzeit und Alles, was er schreibt, so und auf keine andere Weise, nur nach dem höchsten und eigentlichsten Ziele der Kunst strebend, componirt — darin freilich liegt eines Theils auch der Grund, warum namentlich mehre seiner dramatischen Werke beim ersten Hören nicht Jedermann ansprechen, und warum sie, auch bei öfterer Wiederholung, nothwendig einen gleichen oder wenigstens doch verwandten Sinn erfordern, einen höheren Grad von Bildung und ein verfeinertes Kunstgefühl voraussetzen, um den Eindruck hervorbringen zu können, den hervorzubringen sie im Stande sind, und den er ihrer ganzen Anlage und Ausarbeitung zum Zwecke setzte. Der Menge fehlt aber dieser Sinn; sie verlangt, und in neuerer Zeit noch mehr als je, nach Aeußerlichkeit, nach heftigster Erschütterung ihres Nervensystems durch äußere Mittel, ohne diese geht auch die schönste Musik spurlos an ihren Ohren vorüber, zumal wenn dieselbe, wie dies z. B. bei Mozart und Beethoven (mit denen L. hierin die größte Aehnlichkeit hat) immer der Fall ist, das Anmuthige nur Sache der Form und nicht eigentlichen Zweck des Kunstwerkes sein läßt; und L. verschmäht dergleichen äußerlichen Prunk als unwürdige Kunstlächerlichkeiten überall, wo er Töne schafft. Eine Stelle z. B., wie das Unisono im 2. Acte von Bellini's „Montecchi e Capuleti" — wer zeigt mir einen ähnlichen musikalischen Spaß in irgend einem Werke Lindpaintner's? Jenes Unisono aber hat, wo es noch gesungen wurde, das erste, zweite und dritte Mal Effect, Bellini unter der Menge einen Namen gemacht. Indeß wendet sich diese auch beim fünften und sechsten Male schon wieder gleichgültig davon ab, während sie Lindpaintner's Musik, in seinem „Vampyr" z. B., immer mehr schätzen lernt und schätzt, je öfter und länger sie sie hört. Nur Folge von der glücklichsten Verwendung der Kunstmittel und von der richtigsten Anschauung und Auffassung des Kunstwerks kann dies sein. Und hier erblicken wir ihn denn auch gerade auf der Höhe, auf welcher er bis auf den heutigen Tag noch unerreicht dasteht: daß er neben dem karakteristischen Ausdrucke der höheren Dichtung — der untergeordneten Form seiner Werke auch die wohlthuende Anmuth im Satze zu verleihen weiß: eine schwere Aufgabe, die Künstler, welche nicht

von Natur aus mit einem solch leichten Sinne, einer so gefälligen Seele begabt sind wie L., niemals zu lösen im Stande sein werden. Alle Operntexte, welche L. bisher in Musik gesetzt hat, sind gegenüber von ihm noch immer viel zu wenig romantisch, widerstreiten noch immer viel zu viel seiner eigenthümlichen Denk- und Sinnesart. Dort, in der reinen Instrumentalmusik und im Liede, hat er daher seinen eigentlichen Beruf, regt sich und zielt seine ganze Kraft. Ein jedes seiner höheren Instrumentalstücke hat, über die blos regelrechten Zusammenfügungen der Töne und über das gehaltlose Spiel mit technischen Fertigkeiten hinaus, je nach der karakteristischen Verschiedenheit seiner inneren und äußeren Form einen bestimmten poetischen Inhalt, und faßt seine lyrischen Vorwürfe nicht in einer genaueren Besonderheit auf, sondern belebt — wie es soll — durch allgemeine Ideen seine Tonreihen, die bei dem natürlichen Verschmelzen von L's. bezeichneter Subjectivität damit jedes fühlende Herz ohne Ausnahme bewegen. Selbst bei den Ouvertüren ist das der Fall, die doch, an und für sich betrachtet, keine völlig selbstständige Form der reinen Tondichtung mehr ausmachen, da ihr ästhetischer Gehalt näher bedingt wird durch das darauf folgende eigentliche Kunstwerk, Oratorium oder Oper; von ihm aber, die Ouvertüre zur „Bürgschaft" allenfalls ausgenommen, durchgehends in ihrer höchsten artistischen Vollendung aufgefaßt werden, nicht als ein summarischer Auszug aus der Oper ꝛc., sondern als ein Symbol, ein allegorisches Vorbild derselben; nicht als ein atomistisches, sondern ein vollkommen dynamistisches Tonwerk; nicht als ein Elenchus des nachfolgenden Ganzen, sondern als eine wirkliche bedeutungsvolle Vorbereitung zu der kommenden größeren Dichtung. — Gehen wir um nur einige wenige Decennien zurück in der Geschichte unserer Kunst, so kann uns nicht entgehen, daß in dieser Zeit die Instrumentalmusik auf ganz neuen Wegen zu einer bewunderungswürdigen Höhe gelangt ist. Besonders waren es Haydn, Mozart und Bethoven, die fördernd auf ihre weitere Ausbildung hinwirkten. Mit letzterem ist aber auch die Epoche abgeschlossen; was nach ihm noch in diesem Theile der Kunst Vortreffliches geleistet wurde, erhebt sich nicht über die von Haydn und Mozart geschaffene und von Bethoven noch fester begründete und bestimmter abgeschlossene Manier der Zeit; nur Lindpaintner läßt neben seinem mächtigen Rival Friedrich Schneider hier noch ein weiter entferntes, schönes erreichbares Ziel voraussehen. Dem halbkundigen bleibt sie ein Räthsel, den Eingeweiheten reißt sie zur Bewunderung hin, die Art und Weise, wie er die vorhandenen Kunstmittel, die Instrumente und verschiedenen Stimmen, einzeln und combinirt, beschäftigt, benutzt, ordnet, an einander reihet, — immer im rechten Verfolgen des höchsten und eigentlichsten Zwecks. Nicht in der Zeit lebt er hier: alles Bisherige in sich vereinend, hat er sich unverkennbar durch sie über sie emporgearbeitet, eine ganz neue Epoche

bildend und vorbereitend, in der manches große Talent vielleicht einen Lorbeerzweig sich brechen wird von dem Baume, den er pflanzte. Eine gedankenreiche, wohl eingreifende Führung des Basses pflegen die Kritiker als eins der sichersten Kennzeichen tüchtiger Bildung im Satze anzusehen: ist dieser Grundsatz richtig, so müssen wir L. den tiefsten und reichsten Harmoniesinn zusprechen, der je an einem Componisten angestaunt wurde. Bethoven, der mehr in homophonen Sätzen webte, führte seine Bässe meistens zu selbstständig, ja einsiedlerisch möchte man sagen; Haydn behandelte sie eigen, aber zuweilen fast zu frisch und nett; Lindpaintner läßt die seinen überall ernst, kraftvoll, würdig erscheinen, nicht selten in einem ganz eigenthümlichen besonderen Gange (wie z. B. gleich vorn in der Einleitung und dem ersten Chore zum „Jüngling von Nain"), bald als charakteristischer Gegensatz zu der Gesammtheit der übrigen Stimmen, bald ganz entfernt bleibend von dem Gewebe derselben, bald sich innig und traut an sie anschließend, sie unterstützend, begleitend oder tragend. Nicht anders verhält es sich mit allen übrigen Stimmen; eine jede wird von ihm in rechtester Weise und zu rechtestem Zwecke gebraucht, eine jede ergeht sich frei, als wäre sie nur um ihrer selbst willen und allein da, selbst im bloßen Accompagnement, und alle verweben sich doch von selbst wieder in ihrer höchsten Freiheit zur bewunderungswürdigsten Einheit. Seb. Bach stellte Stimme auf Stimme, die Gesetze des doppelten Contrapunktes gaben ihm die Richtschnur, von der er ausging, seine Harmonie zu bilden; Mozart und Haydn sagten sich im Allgemeinen ganz und gar los von allen solchen Gesetzen und gefielen sich in einer kindesunschuldigen, einer wie der blaue Himmel reinen Klarheit der Instrumentation; Bethoven sagte es mehr zu, in Nebel oder Sturm, oder in den [illegible]duft einer irdischen Nacht uns zu führen; Lindpaintner faßt Alles zusammen und entwickelt den harmonischen Satz zu einem immer reicheren und freieren Gewebe, die Harmonie ist ihm Grundlage dabei, von der er unter Leitung einer Haupt- oder Melodienstimme homophon ausgeht, und die Emancipation einer jeden anderen Stimme bleibt ihm dabei feststehende Regel, der nur eigentlich die Formen des doppelten Contrapunktes — hier aber auch mit ganzer Kraft — dienen. So hat er sich wahrhaft hineingewebt in die Stimmen seiner Instrumentenwelt, eine jede davon ihm ein eigenes sprachfähiges Organ für die verschiedenen Regungen seiner Seele darbietend; und fühlt er sich — wie der Bramin seiner gestaltenreicheren Thier- und Pflanzenwelt — ihnen verwandter fast, als dem menschlichen Wesen. — Eine solche Art von Stimmführung, eine solche tief durchdachte Verwendung aller Mittel, welche die Musik zur Gestaltung ihrer Werke darbietet, genau und richtig zu würdigen, zu begreifen und zu fühlen — dazu gehört freilich auch eine mehr als gewöhnliche Kenntniß und Bildung der Kunst, die einer kommenden Zeit noch

vorbehalten zu sein scheint, welche L., der ganze Meister, als König der Instrumentation weise hier bevormundet, Werke zum eigentlichsten Studium ihr aufbehaltend, — kein Wunder, daß dem Laien das entgeht, wenn der Priester des Apoll es sich kaum zu erklären weiß!" — Ohne Zweifel ist Meister Lindpaintner's verwickeltster Satz klarer als diese Ansicht über ihn, und die Emphase eines solchen Hyperbolisirenden wäre auch ohne die etwas boshafte Beifügung der Nachreime von der Redaction Jedem augenscheinlich geworden. Diese Art zu loben ist für den Gelobten in der Regel gefährlicher als der bitterste Tadel, ohne auf irgend eine Weise zu fördern und zu nützen; sie stachelt die Eitelkeit anderer Meister zum schlimmen Neide, und das Publikum überall zu Erwartungen, welche kaum von irgend einem Sterblichen zu erfüllen sind. Lindpaintner ist ein so talentvoller und würdiger Meister, daß er in der That eine gemessene und klare Betrachtung wohl verdiente.

Stellen wir daneben die allgemeine Ansicht eines glänzenden philosophischen Kopfes über Musik, so wird sich wohl Manches im Obigen von selbst aufklären und ausgleichen.

Lamennais sagt im 9. Buche seiner Skizze einer Philosophie (Esquisse d'une philosophie) eben so prägnant wie passend:

„Die drei musikalischen Elemente, der Rhythmus, der Takt und die Bewegung tragen alle zum Ausdruck bei, sind aber der Ausdruck nicht selbst. Der Zweck der Musik beruht in Darstellung des unendlich Schönen, und was sie zu reproduciren trachtet, ist nicht was ist, so wie es ist, sondern der ewige Typus, das ideale Muster der Dinge, das gleichsam hinter diesen verborgen ist. Die Musik also ahmt nicht nach, sie schafft. Durch sie stellt der Mensch seine Ideen von Gott und der Welt, er stellt sich selbst dar in seinen Beziehungen zur höchsten Ursache, in seinen Verhältnissen zu seines Gleichen und zur Natur, indem er nicht die Idee selbst, sondern das mit derselben verknüpfte Gefühl ausspricht. Der Ausdruck also entspringt aus den moralischen Gesetzen, der Intelligenz und der Liebe. Dazu ist ein Vermögen erfordert, verschieden vom Rhythmus, von der Bewegung, vom Takte, doch mit allen dreien in enger Berührung. Es nöthigt uns, verschiedene Ordnungen von Tönen zu denken, entsprechend den verschiedenen Ordnungen der Gefühle, und in jeder dieser Ordnungen zahllose Nuancen, sie mögen aus einer unbestimmten Anzahl einfacher Töne oder aus der Combination mehrerer Töne hervorgehen. Der Künstler hat dies Vermögen des Ausdruckes in Anwendung zu bringen und muß daher die Fähigkeit besitzen, das Gefühl sich anzueignen, das er ausdrücken will. Geschieht dies, so geht er aus sich in sein Werk über, und zwar unter der Form seiner besonderen Art zu empfinden, so daß er, indem er diese ausdrückt, sich selbst ausdrückt. Ein Gleiches gilt von dem, der das musikalische Werk ausführt. Daher finden wir in der Composition, wie in der Ausführung

Etwas, was wir den Accent nennen möchten. Dieſer Accent iſt der Widerhall der inneren Natur des Künſtlers. Sonach aber beſteht der Ausdruck aus zwei verbundenen Elementen.

„Harmonie und Melodie ſind Zweige einer gemeinſamen Wurzel. Die Harmonie macht die niedrigere Welt und die Verhältniſſe der Weſen dieſer Welt zu einander anſchaulich, iſt die Stimme derſelben. Die harmoniſchen Verhältniſſe durchdringen ſich nicht ſo, daß daraus eine Einheit, welche einem wirklichen Gedanken entſpräche, hervorgeht; ſie bilden keinen Sinn, weil ſie nicht aus einer intelligenten Natur hervorgehen; ſie gründen ſich vielmehr auf die phyſiſchen Geſetze der Reſonanz und hängen von dieſen Geſetzen ſo ab, wie die Verhältniſſe der auf den Geſichtsſinn bezüglichen äußeren Formen den geometriſchen Geſetzen unterworfen ſind, und dieſe Ordnungen werden durch die Zahl repräſentirt. Die aus einem urſprünglichen Accorde erzeugten Reihen der Accorde entſprechen dann den Verhältniſſen, welche die weſentlichen und inneren Formen der Dinge mit einander verbinden.

„Die Melodie, eine Reihe von beſtimmten Tönen, welche einander hervorrufen und ſich an einander knüpfen, wie Worte in der Rede, entſpricht dem mit der Idee unzertrennlich verbundenen Gefühl, und druckt es als das Weſen aus, welches, wenn es das unendlich Schöne in ſeiner Unwandelbarkeit beſchaut, ſich in Liebe, die ſein Leben wird, mit demſelben vereinigt und daſſelbe ſucht, und daſſelbe mit Entzücken unter dem geheimnißvollen Schleier ſeiner irdiſchen Manifeſtationen erblickt, und mit einem immer neu erwachenden Sehnen es zu reproduciren trachtet. Nichts von allem dem zeigt ſich in der Körperwelt, noch in dem Reiche, das von den rein phyſiologiſchen Geſetzen regiert wird.

„Die Harmonie iſt mit der Melodie verknüpft, wie die Natur mit dem Menſchen; ſie muß aber der Melodie untergeordnet ſein, wie die Natur dem Menſchen, gleich wie bei der Malerei die Farbe der Zeichnung."

52) C. V. von Miltitz erklärt in ſeinem Aufſatze: „Was iſt klaſſiſch in der Muſik?" ſehr analog in anderer Beziehung, was wir hier in Betreff der Oper andeuten und was nicht oft genug wiederholt werden kann. Er ſagt im Laufe jener Abhandlung: „Unter Claſſicität verſtehen wir: Vollkommene Schönheit des Stoffs und der Darſtellung in der innigſten Durchdringung. — Malerei, Bildhauerei und die redenden Künſte ſind keinem Zeitgeſchmacke unterworfen. Was zu Phidias, Raphael's, Horaz und Schiller's Zeit ſchön hieß, wird noch jetzt dafür gelten. Nicht ſo in der Muſik. Zuerſt iſt die Muſik, im europäiſchen Sinne genommen, eine weit jüngere Kunſt, und, ſonderbar genug, alle Werke der früheren Zeit waren nur grammatiſch correct, keineswegs aber poetiſch ſchön oder gar geſchmackvoll. Man hatte ſo viel mit dem Stoff zu thun, das Ohr ſelbſt war noch ſo ungebildet,

i man genaue Verfolgung der halb mathematisch, halb akustisch be-
mmten Fortschreitung für das Höchste hielt, was zu erlangen sei.
späteren Jahrhunderten trat arithmetische Künstlichkeit, die in
nstelei ausartete, an die Stelle, aber von genialer Auffassung und
rstellung einer Empfindung — also von wahrer Kunst — war noch
mer keine Rede. Dies ging fort, bis der sogenannte freie Styl
d mit ihm die Möglichkeit eintrat, den Textesworten einen eigen-
ümlichen und anderen Ausdruck zu geben, als die harmonisch strenge
handlung vorschrieb. In Volksliedern mochte früher wohl hin und
eder Wahrheit, Phantasie und Natur aufgetaucht haben, allein
ie gehörte eben nur dem Volke, und die trockene Wissenschaft nahm
ihrer Prüderie keine Notiz davon. Was also von 1600 bis
a 1740 componirt ward, das kann für Kammer und Theater —
nn die Kirchenmusik blieb bei ihrer Strenge — mitunter klassisch
r seine Zeit gewesen sein. Für unsere jetzigen Einsichten kann
nicht mehr dafür gelten, weil unser jetziger geläuterter Geschmack
ne geistreichere Auffassung des Textes (überhaupt der Tendenz) und
ne lebendige Colorirung der Harmonie durch die so sehr vorgeschrit-
ne Instrumentalmusik verlangt. Unser Zeitalter deshalb tadeln und
zu dem Ungeschmack der früheren Periode zurückführen wollen,
eße von Vestris oder der Taglioni verlangen, sie sollten in Holz-
uhen tanzen, weil bei Entstehung des Tanzes man wahrscheinlich
ine anderen gehabt habe.

„Wenn also irgend eine Gesellschaft oder Gesangsakademie z. B.
ne Reihe von Jahren hintereinander alljährlich eine große klassische
Musik, z. B. ein Oratorium, oder eine Messe, Cantate, oder wie es Na-
en haben mag, aufzuführen gedächte, so würde sie ihre Aufgabe sehr
vollkommen lösen, wenn sie, um sogenannte klassische Stücke zu geben,
es Bach'sche, Graun'sche und Händel'sche Musiken aufführen
ollte. Diese Werke sind klassisch, aber nur für ihre
eit und deren Begriffe. Man soll ihre Trefflichkeit anerkennen
nd bisweilen eins derselben zu Gehör bringen, allein eine Pietät
gen die Vorfahren, die zur blinden Ungerechtigkeit gegen die Nach-
lger wird, ist Impietät, Einseitigkeit. Was jene alten Meister aus-
ichnete, war ihre contrapunktische Kunst. Allein sie haben sie ja
uf ihre Nachkommen übertragen, denn das Homilius, Weinlig,
Naumann, Mozart, Haydn, Spohr und so viele Andere auch
ugen zu machen wußten und noch wissen, wird Niemand leugnen,
er etwas von der Sache versteht; ein Solcher wird aber auch nicht
e Miene stellen können, daß die Händel'schen, Bach'schen ꝛc.
ieen größtentheils sehr langweilig und geschmacklos sind. Alles
ntoriſiren der Altgläubigen gegen diese Behauptung wird auch nichts
elfen, denn die immer deutlicher hervortretende Gleichgültigkeit des
ublikums gegen die Werke der früheren Periode spricht laut genug
agegen. Man sieht auch durchaus nicht ein, warum eine Musik voll

Phantaſie und Aufſchwung in den Chören, voll Kraft und Kunſt in den fugirten Sätzen, dabei voll Ausdruck und Geſchmack in den Arien, alle Werke wie die Schöpfung, die 4 letzten Dinge, Chriſtus am Oelberge, Davidde penitente und ſo viele andere neuere, indem ſie die Forderungen der Kunſt und des Zeitgeſchmacks auf eine würdige Art erfüllen, nicht denen vorzuziehen ſein ſollten, die durch ihre Entſtehung vor 70, 80 und 100 Jahren dieſe Vereinigung der Vorzüge für die Jetztwelt nicht haben können.

„Wenn alſo die oben erwähnte Geſellſchaft in einem Jahre ein Oratorium von Händel oder eine Miſſa von Bach zu Gehör gebracht hat, ſo wird ſie nicht nur billiger, ſondern auch ſehr kluger Weiſe im nächſten Jahre ein ähnliches Werk eines neuern, vielleicht gar eines lebenden Componiſten zur Aufführung bringen. Iſt der Componiſt ſelbſt da, um ſein Werk zu dirigiren, ſo wird das Ganze um ſo lebendiger und kräftiger von Statten gehen. Die traurige Erfahrung, daß ſo unwürdige Leidenſchaften, wie Eiferſucht und Künſtlerneid, ein gutes Werk verdrängen, oder blos Werke verſtorbener Componiſten empfehlen, um keine Lebenden aufkommen zu laſſen, ſollte bei einem Comité oder einem ſachverſtändigen Chef, der den Ausſpruch thut, nicht zu befürchten ſein. Jedenfalls wären ſie mit Verachtung zu betrachten und mit rückſichtsloſer Strenge zu unterdrücken, weil ſie es ſind, die dem wahren Fortſchreiten der Kunſt und ſelbſt der Erhaltung der Liebe dafür im großen Publikum den allermeiſten Eintrag thun."

Eine Anwendung auf die Verhältniſſe und das Repertoir der Oper macht ſich wohl leicht von ſelbſt. *nichts* Älteres Klaſſiſches führt zur Verwöhnung von Sängern und Publikum, ſtört die Beurtheilungsluſt heiter, nur älteres Klaſſiſches führt zur Einſeitigkeit, lähmt alles Fortſchreiten der Sänger und verleidet nothwendig das Theater allmalig dem Publikum, weil es dort nicht findet, was es inſtinktmäßig verlangt und zu ſuchen ein natürliches Recht hat: eine Spiegelung und Förderung der Anſichten und Ergebniſſe ſeiner Zeit.

53) Wer aber dieſe Oper mehr leſen will, findet ausführliche Erörterung in der Leipziger Allgemeinen Muſik. Zeitung von 1833, Nr. 35, von deren Redacteur.

54) **Beethoven**, wie Manche thun, als den Gründer und Vorſteher der ſogenannten *neuromantiſchen* Muſikſchule zu bezeichnen, iſt offenbar ein zweifacher Irrthum. Denn einmal giebt es wohl unter den Tonſetzern und Muſikern unſerer Zeit Alt- und Neu-Romantiker in ziemlicher Menge, aber eine eigentliche *neuromantiſche Schule* beſteht wohl nicht, da von einem *Lehrgebäude* und einem *Zuſammenhange von Lehrſätzen* derſelben noch *nirgends* die Rede iſt. Im Gegentheile erſcheint eine *Uebereinſtimmung* im *Allgemeinen* bei dieſen Neuromantikern gar nicht, ſondern Anſicht, Glaube und Streben äußern ſich auf ſehr verſchiedene

Weise rein individuell, höchstens in kleinen Verbrüderungen, Klicken, Kameraderieen, Sekten, mehr die Willkür und das Verneinen, als ein Gesetz predigend.

Dann ist auch Beethoven selbst kein Heerführer und kein Schulvorsteher (wie G. W. Fink 1838 sehr treffend bemerkte), sondern ein Dichter genialer Schöpfungen, voll herrlicher, bewunderungswürdiger Eigenthümlichkeiten, und seine Werke können allerdings über gar viel belehren und zu herzinniger Freude über die gewonnene Freiheit begeistern, ohne deshalb nur gar viele und arge Freiheiten unserer Zeit Anlaß gegeben zu haben.

Die Freiheit führt zum reinen Denken, Forschen, zum Erstreben der Wahrheit und des Schönen auf sehr verschiedenen Wegen, zur Liebe und Verehrung alles Wahren, Guten, Schönen von und an Andern; aber die Freiheitssucht artet in Verketzerung, Despotie und arge Einseitigkeit aus, hervorbringen ist nicht ihre Sache, sondern zu zerstören, zu verneinen. Ihr Verdruß äußert sich nicht sowohl in der Ursprünglichkeit und Fülle der eigentlichen Freiheits-Männer, als vielmehr in der wirren und blinden Nachahmung unterordneter Geister und mehr schreiender als erzeugender Naturen. Wo die Freiheitsmanie um sich greift, ist die Freiheit am meisten gefährdet und bildet sich naturgemäß bald der Gegensatz in blindem Autoritätsglauben und starrem Orthodoxismus um so greller und brutaler aus.

55) Siehe Allgem. Leipz. Musikal. Zeitung von 1836.

56) Auf die tausendfältig wiederholten allgemeinen Klagen über den Verfall der Musik, das Ende des goldenen Zeitalters ꝛc. gebe ich nicht viel, und ist auch gewiß nicht viel zu geben, wenn man bedenkt, daß in allen menschlichen Dingen von Generation zu Generation dieselbe Klage ertönt. Man lese die Wehklagen eines Bainі im 16. Jahrhundert über den Verfall der Musik; die Diatriben eines Sammel Scheid im 17. Jahrhundert über das eingerissene musikalische Verderbniß und die trostlose Antwort seines Freundes Bapphorus darauf; man höre den Altmeister Forkel am Schluß des 18. Jahrhunderts poetisch flennen und bildlich jammern über das Dahinsterben der heiteren Kunst an Altersschwäche, so werden die geistreichen Verachtungsworte gegen seine Zeit von Thibault eben so wenig über den wahren Bestand der Dinge heilen können, als die oft sehr ungeistreichen Anathema der jüngsten Tage gegen die Zeitgenossen. Es liegt einmal der seltsame Hang in der Menschenbrust, neben dem Vorwärtsstreben immer am behaglichsten rückwärts zu blicken und am schönsten zu finden, was in den Zeiten der eigenen Jugend die lebendigsten Eindrücke auf sie gemacht hatte. Man glaubt lieber an das Verwelken und Mißtönen der ganzen Welt, als an die so natürliche Alteration vom eigenen Auge, Ohr, Geist und Herz.

57) Die, in mancher Hinsicht sonst keineswegs unfruchtbaren,

Preisaufgaben können für nationale Herstellung und Erhebung der Oper schwerlich ersprießlich wirken, weil sie stets zu vereinzelt erscheinen und dem Volke Ansichten aufdringen wollen, welche dieses in der Regel nicht theilt und daher in der Regel auch, still oder laut protestirend, zurückweist. Aber bald würde die Sache eine andere und erfreuliche Gestalt gewinnen, wenn die 4 großen Städte Deutschlands, welche mehr als ein Theater besitzen, Wien, Berlin, München, Hamburg, sich dazu entschlössen, ihre ersten oder Haupttheater im Gebiete der Oper ausschließlich deutschen Werken zu widmen, und die italienischen wie die französischen Opern lediglich den anderen Bühnen zu überlassen. Gewissenhafte Darstellung der neuen Werke würde bald dem Geschmack des Publikums eine sichere Richtung verleihen und der einmal auf die rechte Bahn geleitete Geschmack des Volks würde auch nicht verfehlen, seine Ansichten für und gegen eben so bestimmt zu erkennen zu geben, wie Franzosen und Italiener solches zu thun gewöhnt sind. Ein Volk, dessen Geschmack Rücksicht findet und welches volle Freiheit seiner Meinungsäußerungen genießt, fühlt sich auch bald zur innigsten und lebendigsten Theilnahme unwillkürlich hingerissen. Wo aber von dem Leben und Blühen einer nationalen Kunst die Rede sein soll, da ist solche Theilnahme des Volks unerläßlich, ohne sie bleibt alle Kritik nur todter Buchstabe, und lähmend durch Lob wie durch Tadel.

Für den Tonsetzer gilt vollkommen dasselbe, was die Leipziger Musikzeitung einmal so nachdrücklich im Allgemeinen über solche Theilnahme an dramatischen Darstellungen sagt:

„Das Beifalls-Bezeugen ist kein leeres Ceremoniel, sondern ein Verständigungs-Zeichen von Seele zu Seele, der elektrische Funke, den die Kunst hervorbringen soll, der Beweis: daß Künstler und Zuhörer in einem Gefühl zusammen treffen, die Probe: daß die Aufgabe richtig aufgelöst ist; mit einem Wort, die Stimme der Kunstanerkennung. Dies soll es sein, und ist es dies — so gewinnt die Kunst, der Künstler, und sein Publikum. Dabei bleibt vorausgesetzt, daß diese Stimme sich billig, gerecht, anständig und human ausspricht. Das Publikum lerne mit Sachkenntniß zuschauen, es weihe nicht dem Platten seinen Beifall, während das Schöne an seiner Kälte erstirbt.

„Das Händeklatschen und Bravorufen ist bis jetzt das einzige Zufriedenheitszeichen geblieben, das beide Theile, Publikum und Schauspieler, gewohnt sind zu geben und zu empfangen. Der dramatische Künstler hat selten mehr für seine besten Leistungen zu hoffen, als die Theilnahme seines warmfühlenden Publikums durch die augenblickliche Anerkennung.

„Schwer ist die Kunst, vergänglich ist ihr Preis
„Dem Manen flicht die Nachwelt keine Kränze."

sagt Schiller. Was soll der Künstler, welcher Ansprüche macht, mit all

den Bemühungen, die er zur Befriedigung des Publikums, und zur Genugthuung seines Ehrtriebs aufwendet, vor einem Parterre, worin eine Antheillosigkeit herrscht, die eine Todtenstille verbreitet? Was soll der Bescheidene, sich gern Prüfende, der wohl seines Werthes sich nicht unbewußt ist, aber sich doch nicht für fehlerfrei hält? — Wird nicht der erste aus Stolz und Gleichgültigkeit vernachlässigen? der zweite aus Bescheidenheit die Gewißheit verlieren, welche allein die Schöpferin der herrlichen Momente ist, in denen sein Genie mit Bewußtsein innerer Kraft ein Seelen-Gemälde vollendet? Die flammende Begeisterung, die zu solchen Seelen-Gemälden gehört, muß da verlöschen, wo der Darsteller sein Publikum nicht wenigstens mild zu erwärmen hoffen kann.

„Es giebt wohl einige Zuhörer, welche durch Beschäftigung mit abstracten Gegenständen die schnelle Reizbarkeit verloren, aber deren sind wenige, sie können keinen schädlichen Einfluß auf die Stimmung der Mehrzahl haben. Aber desto größer ist die Zahl derjenigen, welche Leute von besserem Gefühl muthlos machen, und sich als Tonangeber aufwerfen, welche kein Licht erlauben, das ihre Brille nicht gestattet, und die Kunst nach Maß und Gewicht ihrer Zerstreuungen abwiegen: denen ist das Gründliche zu lang, die Kürze zu nichtsbedeutend. Wahrheiten machen sie gähnen, in der Sprache der Empfindung sind sie nicht zu Hause, sie wollen an nichts erinnert sein, am wenigsten an das, daß sie selbst nicht wissen, was sie wollen. Sie gehen in's Schauspiel, nicht um etwas zu sehen und zu hören, sondern nur um gesehen und gehört zu werden, starren bald dem, bald jenem in die Augen, schielen nur dann und wann nach dem Theater, sagen ein giftiges Wort, gehen heraus, hinein, hindern das Gute, stören den aufmerksamen Zuschauer — und erklären am Ende Schauspiel und Darsteller für elend. Die bessere Zahl der Zuhörer, welche mit richtigem Gefühl und geradem Menschenverstande urtheilen, und dem Schauspieler und Dichter in allen Schattirungen folgen, möchten nach Momenten, welche sie besonders erfreut oder gerührt haben, gern ihre Befriedigung, ihr inneres Wohlwollen in einem Laut des Antheils äußern, aber da begegnet ihr Auge jenen, von denen sie bekrittelt und belacht zu werden fürchten — die Hände sinken in den Schooß und das Bravo erstirbt auf den Lippen.

„Die Mehrheit sollte die Anmaßung nicht dulden, und frei nach ihrem besseren Empfinden urtheilen. Nicht der kalte Mensch gewappnet mit den Kuhhörnern der Kritik — nicht Leute, welche für leise Berührungen keinen Sinn mehr haben, nur der Genuß- und Gefühlsfähige, der rein Menschliche, kann zur Erhebung der Bühne beitragen. Das Erkennen des Karakteristischen, sei es im Ernsten oder Komischen; das Ergreifen des Worts, der Beifall für eine gelungene Stelle in der Declamation oder mimischen Zeichnung, ist es, was ein Publikum ehrt und auszeichnet. Dem vorzüglichern Künstler werde

der ihm gebührende Beifall mit all der Achtung und Würde, welche dem Verdienste zukommt, der Fleiß und das aufkeimende Bestreben werde ermuntert, damit der auf der Bühne Stehende wisse, die Versammlung beobachte und erkenne das Gute. Der Nachlässigkeit werde die Kälte des Publikums fühlbar, und die Anmaßung des Stümpers fühle seinen Zorn. Dann wird der Schauspieler mit Ehrgeiz arbeiten, und die Stimme des Publikums achten. Es ist um die Kunst geschehen, da wo die wirkliche oder scheinbare Antheillosigkeit des Publikums dieses rühmliche Streben nicht befördert."

58) Und in jüngster Zeit das Erstlingswerk eines jungen Tonsetzers. „Prinz Eugen der edle Ritter" von H. Schmidt, als Buch poetisch und populär gedacht, in der Musik mit anerkennungswerther Theaterkenntniß für den Gesang sehr dankbar gehalten, gefällig, lebendig, oft geistreich ausgeführt, dem Ohre und der Phantasie wohlthuend, ohne den Verstand auf den Kopf zu stellen, populär durch und durch, also ganz geschaffen Glück zu machen und den Tonsetzer zu weitern Werken anzufeuern.

59) Etwas umwunden, nicht mit gewohnter Bestimmtheit und durchgreifend genug, spricht sich Goethe gelegentlich über die verschiedenen Charaktere der Musik aus, wie sich solche historisch bei den verschiedenen Völkern Europa's ergeben, indem er sagt:

„Alle neuere Musik wird auf zweierlei Weise behandelt, entweder hat man sie als eine selbstständige Kunst betrachtet, sie in sich selbst ausbildet, ausübt, und durch den verfeinerten äußeren Sinn gewirkt, wie es der Italiener zu thun pflegt, oder daß man sie in Bezug auf Verstand, Empfindung, Leidenschaft setzt, und sie dergestalt bearbeitet, daß sie mehrere menschliche Geistes- und Seelenkräfte in Anspruch nehmen könne, wie es die Weise der Deutschen und aller Nordländer ist und bleiben wird.

„Nur durch diese Betrachtung, als durch einen ariadneischen Faden, kann man sich aus der Geschichte der neueren Musik und aus dem Gewirr parteiischer Kämpfer herausheilen, wenn man die beiden Arten da, wo sie getrennt erscheinen, wohl bemerkt und ferner untersucht, wie sie sich an gewissen Orten, zu gewissen Zeiten in den Werken gewisser Individuen zu vereinigen gestrebt und sich auch wohl für einen Augenblick zusammengefunden, dann aber wieder auseinander gegangen, nicht ohne sich ihre Eigenschaften mehr oder weniger mitgetheilt zu haben, da sie sich denn in wunderbaren, ihren Hauptästen mehr oder weniger annähernden Ramificationen über die Erde verbreiteten.

„Seit einer sorgfältigen Ausbildung der Musik in mehreren Ländern mußte sich diese Trennung zeigen und sie besteht bis auf den heutigen Tag. Der Italiener wird sich der lieblichsten Harmonie, der gefälligsten Melodie befleißigen, er wird sich an dem Zusammenklang,

an der Bewegung, als solchen, ergötzen, er wird des Sängers Kehle zu Rathe ziehen, und das was dieser an gehaltenen oder schnell auf einander folgenden Tönen und deren mannigfaltigstem Vortrag bilden kann, auf die glücklichste Weise hervorheben und so das gebildete Ohr seiner Landsleute entzücken. Er wird aber auch dem Vorwurfe nicht entgehen, seinem Texte, da er doch zum Gesang einmal Text haben muß, keineswegs genug gethan zu haben.

„Die andere Partei hingegen hat mehr oder weniger den Sinn, die Empfindung, die Leidenschaft, welche der Dichter ausdrückt, vor Augen, mit ihm zu wetteifern hält sie für Pflicht. Seltsame Harmonieen, unterbrochene Melodieen, gewaltsame Abweichungen und Uebergänge sucht man auf, um den Schrei des Entzückens, der Angst und der Verzweiflung auszudrücken. Solche Componisten werden bei Empfindenden, bei Verständigen ihr Glück machen, aber dem Vorwurf des beleidigten Ohrs, in so fern es für sich genießen will, ohne an seinem Genuß Kopf und Herz Theil nehmen zu lassen, schwerlich entgehen. Vielleicht läßt sich kein Componist nennen, dem in seinen Werken durchaus die Vereinigung beider Eigenschaften gelungen wäre, doch ist es keine Frage, daß sie sich in den besten Arbeiten der besten Meister finde und nothwendig finden müsse."

Mit der größten Ehrfurcht vor Goethe's Aussprüchen verbinde ich doch hier den Zweifel, ob irgend eine Musik, welche das Ohr beleidigt, eine gute und wünschenswerthe Musik, ein Kunstwerk genannt werden könne. Gewiß eben so wenig als ein Gemälde, welches dem Auge wehe thut. Denn was dort das Ohr beleidigt und hier dem Auge wehe thut, muß aufs höchste aufhören, schön zu sein, und Schönheit ist doch, meines Erachtens, ein Haupterforderniß jedes Kunstwerks. Dabei ist nicht wohl zu begreifen, wie irgend eine Musik lediglich zum Ohr dringen soll, ohne zugleich das Herz zu berühren, d. h. ohne irgend eine Empfindung in dem Menschen zu erwecken oder zu beleben. Daß übrigens dieselbe Musik nicht alle Herzen auf gleiche Weise, nicht einmal dasselbe Herz in allen Zeiten und unter allen Umständen gleich berühre, ist eine in der Natur des menschlichen Herzens und der Musik selbst tief begründete, und aus der Natur des Ohrs leicht erklärbare Sache.

Die Forderung der Wahrheit, d. h. der Karakteristik in der dramatischen Musik, hebt keineswegs das Gebot der Schönheit auf, weil Wahrheit über die Grenze der Schönheit hinaus nicht mehr für Wahrheit in einem Kunstwerke gelten kann. Gesang, der ohne Rücksicht auf melodische Schönheit nur die Wahrheit des Ausdrucks Wort für Wort erstrebt, hört auf Gesang höherer Art zu sein und streift in das Gebiet des Recitativs, des gebundenen, taktmäßigen Recitativs, welches, lange fortgesetzt, dem Ohre keinen Genuß gewähren kann, das Herz ermüden und die Phantasie nicht tiefer und tiefer in das Kunstwerk einführen, sondern bald davon ablenken wird, wenngleich

Verstand und Wissen in behaglicher Ruhe dazu sprechen: Alles hat seine Richtigkeit!

69) Manierirt heißt ein Kunstproduct, dessen Anlage und Plan auf die Auszeichnung und Sonderbarkeit im Ausdrucke und Vortrage der ästhetischen Ideen hingeht, ohne der Idee des Ganzen selbst angemessen zu sein. Die Auszeichnungssucht, das Affectirte, Pretiöse, Prangende und Geschrobene ist allem ästhetischen Vergnügen eben so hinderlich, als dies allein durch Einfachheit, Anspruchslosigkeit und Natürlichkeit befördert werden kann.

61) Manche, sonst recht geistvolle und philosophische Köpfe, gehen in Verachtung der Regeln etwas zu weit, und stiften damit beinahe eben so viel Schlimmes, als jene barbarischen Pedanten, welche die Poesie der Musik in einen mathematischen Schnürleib einzwängen und ihr einen conventionellen Pfad zur Lebensbewegung zuweisen wollen. So sagt Heinse in seinen musikalischen Dialogen, Seite 62 ff.:

„Bei der Musik läßt sich selten mehr sagen, als: es hat mir gefallen, oder nicht; ich bin zärtlich geworden, oder wüthend, u. s. w. Man muß hier blos fühlen, was schön, was vortrefflich ist. Alle Regeln, so man uns in so vielen Büchern, in großen und kleinen Generalbaßschulen, in Theorien der Harmonie und Melodie u. gegeben hat, helfen uns nichts, gar nichts. Die einzige Regel, die man geben kann, ist diese: Studire die Natur der Töne, und die Wirkungen, welche die verschiedenen Verbindungen derselben auf das menschliche Herz machen. Wer nicht Genie, das ist, das feinste Gehör und die delicatesten Nerven, von der gütigen Natur empfangen hat, wird nie die Wunder thun lernen, die Corelli, Vinci, Perez, Rinaldo, Leo, Pergolese, Galuppi und Durante gethan haben. Rechnen kann man bald lernen, und wenn Fertigkeit im Rechnen ein musikalisches Genie machen könnte, so würde jeder von der Natur verwahrloste Kopf eins werden können; denn der stupideste und dümmste Mensch kann durch Fleiß ein Rechenmeister werden; es gehört gar kein Genie dazu, denn es geht da Alles nach Regeln; und wie Sie sagten, es arbeitet ein Genie nur nach unbekannten Regeln; denn sonst nennte man es nicht Genie. Ich habe mich immer bis zum Erstaunen verwundert, wie doch Männer von gravitätischem Ansehen sich so sehr vergehen und ganze Folianten voll in die Welt hinein schreiben können, mit der hochmüthigsten Miene! Das wenige Nützliche der musikalischen Rechnungen betrifft ganz allein die Instrumente. Das die Octave sich verhält wie 1 : 2, und die Quinte wie 2 : 3 u. s. w. kann den Handwerkern der Instrumente etwas helfen, aber einem musikalischen Genie nicht. Das Ohr ist Richter, und nicht das Verhältniß von 1 : 2; was geht dieses den Ohren an? Die Regeln der Harmonie, welche in der Natur liegen, sind sehr leicht zu begreifen, die bloße Erfahrung ist dazu hinreichend; und Herr Rameau und hundert andere Systemenmacher hätten sich diese Mühe

ersparen können. Ich habe bis zum Ekel die Titel von diesen Büchern in den musikalischen Katalogen gelesen. In unserer Musik herrschte mitten unter den aufgeheiterten Köpfen noch die gröbste Barbarei! Diese lassen sich gar nichts sagen: sie sind stolz auf ihre Kindereien; sie wollen mit aller Gewalt Onkel Tobiasse und Korporale sein, und sind es nicht einmal! Sobald sie etwas von der Mathematik begriffen haben, setzen sie sich hin und kalkuliren die Verhältnisse aus, und wenn sie fertig sind, so wollen sie, obgleich alle vernünftige Ohren ihnen widersprechen, eine vortreffliche Arbeit gethan haben. Am lächerlichsten ist es, wenn sie gar anfangen, und sich einander, wie Rechenmeister auf kleinen Schulen, die Jungen (wie ich dieses bei der Durchblätterung einiger kritischen Schriften mit Verwunderung gelesen habe) corrigiren, und dann darüber einen Krieg anfangen, worüber oft der eine Theil für seinen Wortstreit aus Gram stirbt. Wehe denen, die diesen Pedanten verhaßt werden, sie sagen mitten in der finstern Nacht: die Sonne scheint, und dem geht's übel, der ihnen widerspricht."

So wie Uebertreibung mit Gelehrthun sehr häufig bei den Tonsetzern sich zeigt, so erscheint in neuerer Zeit auch nicht selten Schwindelei mit Lossagung von allen Regeln. Allein schon Kant bemerkt: „Es giebt keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas Mechanisches, das nach Regeln gefaßt und erlernt und befolgt werden kann, und also etwas Schulgerechtes, die wesentliche Bedingung der Kunst ausmachte. Denn etwas muß dabei als Zweck gedacht werden, sonst kann man ihr Product gar keiner Kunst zuschreiben, es wäre ein bloßes Product des Zufalls. Um aber einen Zweck ins Werk zu richten, dazu werden bestimmte Regeln erfordert, von denen man sich nicht freisprechen darf. Da nun die Originalität des Talents ein wesentliches Stück vom Karakter des Genies, aber nicht das einzige, ausmacht, so glauben seichte Köpfe, daß sie nicht besser zeigen können, sie seien aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwange aller Regeln lossagen, und glauben, man paradire besser auf einem kollerichten Pferde, als auf einem Schulpferde. Das Genie kann nur reichen Stoff zu Producten der schönen Kunst hergeben, die Verarbeitung desselben und die Form erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent, um einen Gebrauch davon zu machen, der vor der Urtheilskraft bestehen kann ꝛc." Die Wissenschaft der Musik enthält aber akustisch-mathematische Regeln, deren große Mehrzahl auch heute noch als unumstößlich erscheint; ferner conventionelle oder Herkommensregeln, d. h. solche, welche sagen: dieser oder jener große Meister hat es so gemacht, also muß man es so machen. Diese Regeln muß jeder Tonsetzer vernünftig prüfen, um beurtheilen zu können, ob sie auch jetzt noch als wirkliche Regeln Gültigkeit behalten müssen, oder nur als Eigenthümlichkeiten dieses oder jenes Meisters beachtet werden sollen. Endlich hat der Tonsetzer

die poetischen oder ästhetischen Regeln sorgfältig zu studiren und deren Anwendung bei jeder Art von Composition genauest zu erwägen, indem deren Nichtkennen oder Nichtbeachten ein Hervorbringen von Kunstwerken im eigentlichen Sinne unmöglich macht. Wir sehen also, daß es ein arges Vorurtheil ist, wenn man glaubt oder Anderen begreiflich machen will — man könne ernste und gründliche Studien entbehren und dennoch ein guter Tonsetzer werden.

Heinse läßt einmal in seinen musikalischen Dialogen, S. 71, den Altmeister Jomelli über manche der sogenannten Kunstcompositionen sehr lustig, aber sehr treffend sagen: „Zum Beispiele können sie hier alle die schweren Pieçen der Deutschen nehmen (und vieler Franzosen, konnten wir jetzt billig hinzufügen). Die verlangen wirklich ein göttliche Allmacht von unseren Ohren; sie sollen die Melodie aus dem Chaos herausholen, und schön und vortrefflich herausholen! Unser Ohr ist kein Magnet und die Melodie keine Eisenspähne. Diese Harmonie und Melodie wird dem Ohre viel schwerer, als die Melodie ganz allein. Wenn aber die Harmonie die Melodie begleitet, so wird diese dadurch dem Ohre faßlicher und richtiger; der Ausdruck wird bestimmter; wir können das Ganze eher auf einmal übersehen."

Seite 85 geht er noch weiter: „Um componiren zu können, braucht man kein Genie zu sein; dieses will ich dem dümmsten Jungen binnen 12 Stunden lehren, die Noten von ein Paar Accorden einzeln auszusetzen, in Terzen und Septen die Melodie fortlaufen zu lassen, auch ein Paar Dissonanzen zu mischen, Alles nach dem Takt und den mechanischen Regeln der Kunst; das ist so leicht zu erlernen, als das Multipliciren in der Rechenkunst, wenn es auch noch so hubsch klingt! Dieses kann ein Dummkopf bisweilen noch eher lernen, als ein Genie und leider hält man dieses mehrentheils, besonders in Deutschland, für den Beweis eines musikalischen Geistes ꝛc."

Es ist Schade, daß dieser geistvolle und phantasiereiche Denker nicht der Mühe werth gefunden hat, ernsthaft und folgerecht über die Kunst zu denken und ausführlich darüber zu verhandeln. Solche Humoresken, in guter oder übler Laune herausgeschleudert, verpuffen schnell, belehren selten, übertreiben gewöhnlich und bleiben immer einseitig. Den eigentlichen Geist daraus abzuziehen erfordert Geist und Wissen und die Kunst, zwischen den Zeilen herauszulesen, was nicht geschrieben vorliegt.....

Uebrigens glaube man ja nicht, daß das Genie aller Befolgung gewisser Regeln überhoben sei oder sich deren für überhoben halte, um Werke wahrer Schönheit und wahren Werthes hervorzubringen, einem geläuterten Geschmacke zu gefallen. Denn nur der Stoff zu schönen Compositionen ist das unmittelbare Erzeugniß des Genies, der Stoff mit Inbegriff alles dessen, was die Begeisterung ursprünglich erfindet, die erste Idee des Künstlers, das originelle Bild seiner

Phantaſie, der eigenthümliche große Gedanke ſeines Geiſtes, das erhabene oder zarte Gefühl ſeines Herzens. Aber die Form des Stoffes, die Behandlung und Bearbeitung des muſikaliſchen Gegenſtandes, die Darſtellung des Inhalts der äſthetiſchen Idee, die Einkleidung und der Vortrag deſſelben, der Ausdruck eines Gefühls, — dies Alles wird nicht ſowohl vom Genie als Genie, ſondern nur inſofern erwartet, als ſein Talent im Gefühl des Schönen der Natur und der Kunſt gebildet, durch die Schule gleichſam gezähmt und geordnet, kurz — mit Geſchmack verbunden iſt. Durch Genie wird ein Kunſtwerk geiſtreich, durch den Geſchmack aber erhält es ſeine Vollendung, die Schönheit. Alſo erfordert die Muſik als ſchöne Kunſt zu ihren Werken den Verein von Genie und Geſchmack. Aber der Geſchmack kann zwar auch in gewiſſer Hinſicht angeboren ſcheinen, jedoch muß er jedenfalls durch mancherlei Studien geläutert, geregelt, verfeinert, vergeiſtigt werden, indem er mehr ein beurtheilendes als ein hervorbringendes Vermögen iſt. Wahre Beurtheilung ſetzt Geiſtesbildung, reiche äſthetiſche Bildung, Kenntniß aller Mittel und Gewandtheit in deren Handhabung voraus, welche mithin auch das hervorragendſte Genie nicht entbehren kann.

Daß Genie ohne Geſchmack nicht zu Hervorbringung eigentlicher muſikaliſch-poetiſcher Kunſtwerke hinreicht, beweiſen leider ſo viele Partituren, worin Genie und Geſchmackloſigkeit in jedem Satze vereint ſich zeigen und dieſe alle Wirkung der köſtlichſten Erfindungen von jenem lähmt, entſtellt, vernichtet.

62) Bekanntlich ſind in unſerer Zeit Tenor- und Baß-Sänger nicht in ſehr großer Menge in Deutſchland zu finden, und gute in beiden Stimmen eine wahre Seltenheit. Bei der wahrſcheinlichen Vermehrung der deutſchen Theater wird ſich dieſes Seltenheits-Verhältniß vermuthlich noch ſo lange erhalten, bis die neuen Muſik-Conſervatorien tüchtige Schüler auch in dieſen Zweigen der Kunſt liefern.

Ein zweiter Umſtand tritt in der Praxis ſehr häufig ein: treffliche Komiker erſcheinen oft mit Baß- oder Tenor-Stimme ſehr ſtiefmütterlich begabt und auch der Geſangskunſt ſehr fremd; dennoch können ſie bei einiger Vorſicht als Buffi auch in der Oper vortheilhaft verwendet werden.

Hieraus leitet ſich für die Componiſten deutſcher komiſcher Opern die natürliche Lehre ab, mutbet den Komikern möglichſt wenig Geſangskunſt und Stimmen in euren Partituren zu, arbeitet mehr für die buffi parlanti als für buffi cantanti, damit vollſtändige und gute Darſtellungen eurer komiſchen Opern überall möglich ſind. Um auch für ſolche hübſch und gefällig zu ſchreiben, erſcheint kein Studium zweckmäßiger, als das der älteren und weniger neuer italieniſcher komiſcher Opern, welche in dieſem Zweige wahre Meiſterſtücke in verſchiedenſten Weiſen und Formen geliefert haben. Beſonders zu empfehlen

ſind zu dieſem Behufe die Partituren von Cimarosa, Paiſiello, Guglielmi, Gnecco, Gazzaniga, Paer, S. Mayr, Salieri, Generali, Coccia, St. Paveſi ꝛc., beſonders in ihren Farse d. h. einactigen komiſchen Werken. Eine oder die andere dieſer Partituren, oder wenigſtens Klavierauszüge, ſind ja wohl überall zu finden. Gerade in dieſen Nummern zeigt ſich das Orcheſter oft im eleganteſten Capriccio, im glänzendſten, Funken ſprühenden Humor, in feinſter, ſchlagender Geſangsperiode und niedlichſt concertirender Fülle, jedoch ſtets ſo weiſe berechnet und verſtändig geordnet, daß über allen dieſen üppigen Tongeweben die kinderleichte, einfache Melodie des Buffo, oder deſſen rein rhetoriſchen Sätze herrſchend bleiben und jede Silbe davon verſtanden werden kann. Auch unſer Dittersdorf liefert dazu einzelne vortreffliche Muſter. Solche Dinge ſind mit Liebe und ehrlich zu ſtudiren, wo man auch die Muſter ſuchen muſſe. Ueberdies werden die deutſchen Tonſetzer gerade hieran die Freude erleben, aus dem reichen Schatze ihres contrapunktiſchen Wiſſens herzugewinnende Perlen und funkelnde Juwelen in die Harmonie der Inſtrumentation einſtreuen, die wundervollſten Modulationen ꝛc. einſpinnen zu können, Streich- und Blas-Inſtrumente luſtig ſingen zu laſſen, während der Buffo gleich dem Storche auf einer Wieſe einförmigen Schrittes über das Blumenmeer ſtattlich dahin ſchreitet.

Solche Buffi hat beinahe jedes, auch das kleinſte Theater. In eigentlichen Geſangspartbien quälen ſie nicht ſelten das menſchliche Ohr auf das Abſcheulichſte, wie ſich wohl Jedermann aus ſeiner Lebenserfahrung ſattſam erinnern kann: man denke nur an manchen Osmin, Pedrillo, Leporello, Maſetto, Papageno ꝛc., über deſſen Gekrähe und Gehacke ſich Mozart im Grabe umdrehen mußte und leider noch oft muß! Verwendet ſie aber der Tonſetzer in jener parlirenden Weiſe, ſo tragen ſie unendlich zur Aufheiterung und komiſchen Belebung des Ganzen bei, befördern die Mannigfaltigkeit in der Einheit und dienen überdies den eigentlichen Geſangsnummern zu einer wohlthuenden, hebenden Folie.

Nicht Nachäffung der Italiener ſoll damit empfohlen ſein, ſondern männliches Studium eines ihrer hübſchen Vorzüge in der komiſchen Oper, welcher der unſerigen größtentheils noch fremd iſt, aber ihr nicht ferner fremd bleiben ſollte.

63) Dieſe Andeutungen weſentlich verdeutlichen und noch zu viel Weiterem hinleiten dürfte, was Carl Maria von Weber in Bd. III. S. 140 ff. ſeiner „hinterlaſſenen Werke" ſo prägnant bemerkt. Er ſagt:

„Es iſt eine eigene, feierliche Sache um das erſte Erſcheinen eines Componiſten vor dem größeren Publikum. Wie viel hängt von dem Erfolge deſſelben für ihn ab! Wie leicht kann ihn ein Mißlingen irre an ſich ſelbſt, an ſeinem Berufe machen!

„Kommt ihm gleich, als ſich Neuerſuchenden, eines Theils die

Nachsicht der Hörer zu Gute, so ist ihm dagegen die Nichtbeachtung und die sich nicht tief eingehender Aufmerksamkeit hingebende Stimmung derselben, einem unberühmten Namen gegenüber, fast noch verderblicher, besonders wenn ihn sein Talent auf eigener Bahn führt, die natürlich anfangs des Unebenen und noch nicht ganz zweckmäßig Geordneten Manches haben muß. Das eben ist des Rufes größter Vortheil, daß die Erzeugnisse des Namens, den er mit seinem Glanze hervorhebt, mit sicherer Erwartung von etwas Vorzüglichem empfangen werden, und man selbst Sonderbarkeiten mit der schon einmal hegenden Achtung in's Gleichgewicht zu bringen und ihren Grund aufzusuchen sich die Mühe nicht verdrießen läßt."

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.